



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
Ano 2011

**Celme Cristina de
Jesus Tavares**

**DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI:
RETRATO DE UM PAÍS**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
Ano 2011

**Celme Cristina de
Jesus Tavares**

DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS NO SÉCULO XXI: RETRATO DE UM PAÍS

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação Multimédia, realizada sob a orientação científica do Doutor António Dias Costa Valente, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e co-orientação da Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria Rosário, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior

Tudo isto é nada,
Mas numa estrada
Como é a vida
Há muita coisa Incompreendida...
Sei eu se quando
A tua mão
Senti pousando
Sobre o meu braço,
E um pouco, um pouco,
No coração,
Não houve um ritmo
Novo no espaço?
Como se tu,
Sem o querer,
Em mim tocasses
Para dizer
Qualquer mistério,
Súbito e etéreo,
Que nem soubesses
Que tinha ser.

Assim a brisa
Nos ramos diz
Sem o saber
Uma imprecisa
Coisa feliz.

Fernando Pessoa, *in* "Cancioneiro"

o júri

presidente

Prof. Doutor Jorge Trinidad Ferraz de Abreu
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Cláudia Sofia Santiago Ribeiro Vaz
Professora Auxiliar da Universidade Técnica de Lisboa

Prof. Doutor António Manuel Dias Costa Valente
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria Rosário
Professora Auxiliar da Universidade da Beira Interior

agradecimentos

Aos professores António Costa Valente e Manuela Penafria, pelo apoio, incentivo e disponibilidade demonstrada em todas as fases que levaram à concretização deste trabalho.

Aos meus pais e irmãos, pelo apoio incondicional.

Aos meus amigos sempre presentes, mesmo quando distantes.

Aos meus colegas de trabalho.

À música e às imagens, que foram uma presença constante. *Gracias a la vida.*

palavras-chave

documentário, cinema, meios de divulgação, representação de um país.

resumo

O presente trabalho propõe-se abordar as mais significativas fases da história recente do documentário em Portugal. Na primeira década do século XXI, o filme documental em Portugal tem uma atividade só paralela, com os anos que se seguiram ao 25 de Abril de 1974. O aparecimento das câmaras digitais terá tido certamente influência no aumento de produções de documentários e no dinamismo que o género experienciou no país com o virar do século.

No quadro teórico propõe-se a reflexão em torno da ontologia do documentário, destacando a vertente criativa e as questões de representatividade numa época e implementação da imagem digital.

Percorre-se de modo sucinto alguns momentos da história do documentário português, os seus valores e as suas dificuldades, características ainda hoje presentes e influentes na produção contemporânea.

Contempla uma apresentação dos diferentes meios de divulgação do género e a importante colaboração de diversos agentes ligados à área do documentarismo, bem como a análise de filmes, que contribuem para o conhecimento e valorização do género, e a representação de um país.

keywords

documentary, cinema, means of dissimulation, representation of a country

abstract

The present thesis proposes an approach to the most significant stages of the recent documentary film history in Portugal. In the first decade of the XXI century, the documentary film in Portugal can only be compared with the years that followed the 25th of April 1974. The rise of the digital cameras contributed to an increase of documentary film`s production and to the drive that the genre experienced in Portugal with the turn of the century. In a theoretical framework, this dissertation aims to an analysis regarding the documentary ontology, hence highlighting its creative components and its role in an era of digital media implementation. We will examine particular moments of the Portuguese documentary film history, its strengths and difficulties, hallmarks that continue to be present on today`s contemporary production. It contemplates a presentation of the different means of dissemination of the genre and the noteworthy cooperation of various agents connected to the documentary film field. It also features an analysis of the films that contribute to the recognition and value of the genre and its representation of a country.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	iii
INTRODUÇÃO	1
1. CONCEPÇÃO TEÓRICA	5
1.2 Breve História do Documentário.....	5
2. A REPRESENTAÇÃO DO REAL	11
2.1 Bresson e o encontro	11
2.2 Dziga Vertov e o intervalo	12
2.3 Eisenstein e a montagem intelectual	14
3. O REENCANTAMENTO PELAS NOVAS TECNOLOGIAS	15
4. O AVANÇO TECNOLÓGICO E O FILME DOCUMENTAL	17
5. O DOCUMENTÁRIO EM PORTUGAL	23
6. A DIVULGAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO EM PORTUGAL	39
6.1 A Televisão	39
6.2 AO NORTE.....	43
Lugar do Real - <i>website</i>	43
6.3 OS FESTIVAIS DE CINEMA DOCUMENTAL.....	46
6.3.1 O Doclisboa festival internacional de cinema de lisboa	47
6.3.2 PANORAMA mostra do documentário português.....	53
7. DOC’S KINGDOM seminário internacional sobre cinema documentário	55
8. PROBLEMÁTICAS QUE SE IMPOEM.....	57
10. 3 REALIZADORES, 3 FILMES, 3 CAMINHOS	63
10.1 LEONOR AREAL	64
Fora da Lei	64
10.1.1 Fora da Lei o filme	65
10.2 PEDRO SENA NUNES	77
A Morte do Cinema.....	77
10.2.1 O Projeto Microcosmos.....	79
10.2.2 A Morte do Cinema o filme.....	85
10.3 MIGUEL GONÇALVES MENDES	96
José e Pilar.....	96

10.3.1 José e Pilar o filme - tudo pode ser contado de outra maneira	97
CONCLUSÃO	117
BIBLIOGRAFIA.....	123
FILMOGRAFIA.....	127

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: <i>Still</i> do documentário <i>Nanook O Esquimó</i> , de Robert J. Flaherty, 1922	6
Figura 2: <i>Still</i> do documentário <i>O Homem Com a Câmara de Filmar</i> , de Dziga Vertov, 1929	7
Figura 3: <i>Still</i> do documentário <i>Ô Saisons, Ô Chateaux</i> , de Agnès Varda, 1957	8
Figura 4: Michael Moore numa das suas abordagens, 2009.....	9
Figura 5: Realizador Robert Bresson	12
Figura 6: Realizador Dziga Vertov.....	13
Figura 7: Realizador Serguei M. Eisenstein	14
Figura 8: Mesa de edição <i>Steenbeck</i>	18
Figura 9: <i>Still</i> do Remake de <i>O Homem da Câmara de Filmar</i> , de Dziga Vertov.....	22
Figura 10: <i>Still</i> de <i>Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança</i> , de Aurélio da Paz dos Reis, 1896	23
Figura 11: <i>Still</i> de <i>Douro, Faina Fluvial</i> , de Manoel de Oliveira, 1931	25
Figura 12: <i>Still</i> de <i>Belarmino</i> , de Fernando Lopes, 1964.....	28
Figura 13: 25 de Abril de 1974, militares e populares festejam o fim da ditadura	30
Figura 14: Filmagens do filme <i>Trás-os-Montes</i> , de António Reis e Margarida Cordeiro, 1976	32
Figura 15: <i>Still</i> de <i>48</i> , de Susana de Sousa Dias, 2009.....	42
Figura 16: <i>Still</i> do website Lugar do Real	44
Figura 17: Público Doclisboa, Cinema S. Jorge, 2010.....	48
Figura 19: <i>Still</i> do documentário <i>É Na Terra, Não é Na Lua</i> , de Gonçalo Tocha, 2011	49
Figura 20: <i>Sofia Loren em Portugal</i> , de Agnès Varda, Póvoa de Varzim, 1953	51
Figura 21: Cartaz da Mostra Panorama 2011	54
Figura 22: <i>Still</i> do documentário <i>Fora da Lei</i> , a parede de jornalistas	68
Figura 23: <i>Still</i> do documentário <i>Fora da Lei</i> , o mediatismo.....	68
Figura 24: <i>Still</i> do documentário <i>Fora da Lei</i> , Helena e Teresa	69
Figura 25: <i>Still</i> do documentário <i>Fora da Lei</i> , a filha	70
Figura 26: <i>Still</i> do documentário <i>Fora da Lei</i> , a cidade.....	72
Figura 27: <i>Still</i> do documentário <i>Fora da Lei</i>	73
Figura 28: <i>Still</i> do documentário <i>Fora da Lei</i> , a família	74
Figura 29: <i>Still</i> do documentário <i>Margens</i> , de Pedro Sena Nunes, 1995	80
Figura 30: <i>Still</i> do documentário <i>Entraste no Jogo, Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu</i> , 2000.....	81
Figura 31: <i>Still</i> do documentário <i>Da Pele à Pedra</i> , de Pedro Sena Nunes, 2005	82
Figura 32: <i>Still</i> do documentário <i>Elogio ao 1/2</i> , de Pedro Sena Nunes, 2006	83
Figura 33: <i>Still</i> do documentário <i>Há Tourada na Aldeia</i> , de Pedro Sena Nunes, 2010	84
Figura 34: Cineteatro Avenida, Aveiro, 1973	87
Figura 35: Cineteatro Avenida, Aveiro, 2009	87
Figura 36: <i>Still</i> do Documentário <i>A Morte do Cinema, o projetor</i>	88

Figura 37: <i>Still</i> do documentário <i>A Morte do Cinema</i>	89
Figura 38: <i>Still</i> do documentário <i>A Morte do Cinema</i>	90
Figura 39: <i>Still</i> do documentário <i>A Morte do Cinema</i>	91
Figura 40: <i>Still</i> do documentário <i>A Morte do Cinema</i>	92
Figura 41: <i>Still</i> do documentário <i>A Morte do Cinema</i>	93
Figura 42: <i>Still</i> do documentário <i>A Morte do Cinema</i>	94
Figura 43: <i>Still</i> do documentário <i>A Morte do Cinema</i>	94
Figura 44: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i>	99
Figura 45: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i>	100
Figura 46: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i>	102
Figura 47: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i>	103
Figura 48: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i> , as mãos	104
Figura 49: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i> , a piscina	106
Figura 50: Miguel Gonçalves Mendes e Pilar del Río, Doclisboa 1010	108
Figura 51: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i>	109
Figura 52: Filmagens de <i>José e Pilar</i> , Saramago e Realizador	110
Figura 53: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i>	111
Figura 54: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i> , <i>de espanha nem bons ventos nem bons casamentos</i>	111
Figura 55: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i>	112
Figura 56: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i> , Pilar del Río	112
Figura 57: <i>Still</i> do documentário <i>José e Pilar</i>	113
Figura 58: Casal e realizador, Ilha de Lanzarote	113
Figura 60: <i>Still</i> , José Saramago despede-se I	114
Figura 61: <i>Still</i> , José Saramago despede-se II	114
Figura 62: <i>Still</i> , José Saramago despede-se III	115
Figura 63: <i>Still</i> , José Saramago despede-se IV	115
Figura 64: <i>Still</i> , José Saramago despede-se V	116
Figura 65: <i>Still</i> , José Saramago despede-se VI	116

INTRODUÇÃO

“It stands for a particular view of the world, one we may never have encountered before even if the aspects of the world that is represented are familiar to us. We judge a reproduction by Its fidelity to the original – its capacity to look like, act like, and serve the same purposes as the original. We judge a representation more by the nature of the pleasure it offers, the value of insight or knowledge it provides, and the quality of the orientation or disposition, tone or perspective it instills. We ask more of a representation than we do of a reproduction.”

(NICHOLS, 2001)

O modelo de construção do filme documental e a sua linguagem têm evoluído ao longo de toda a sua história. Este estudo tem como objetivo, analisar as influências das novas tecnologias digitais, ao nível da criação, conceção e produção de documentários em Portugal na primeira década do século XXI, mas sobretudo na sua divulgação audiovisual e confluência de ambientes, que podem ou não contaminar a linguagem do documentário.

Assim, parte-se da análise da história do género documentário, para poder a partir daí desenvolver uma análise sobre o objeto desta pesquisa. Serão abordadas teorias sobre a representatividade do real pelo género documentário dando-se destaque à obra *A Teoria dos Cineastas* de Jacques Aumont, que faz uma abordagem sobre algumas das principais teorias de cineastas como Robert Bresson, Dziga Vertov e Serguei Eisenstein, para melhor compreender não só a história do documentário enquanto género cinematográfico, mas também, perceber a sua diversidade e diferença nos olhares e percepção da exploração sensorial, que os mesmos tinham sobre o mundo.

Indispensável o debruçar sobre a história e evolução do documentário em Portugal, para nos contextualizarmos no panorama da produção do documentário e o seu desenvolvimento, assim como, para perceber questões contemporâneas. Para isso contribuíram, entre outras, as obras *Questões do Documentário em Portugal* de José Manuel Costa e *Documentarismo Português* de Luis de Pina, que analisam a história da

produção documental em Portugal, este ultimo, sobretudo nos anos que antecederam o 25 de Abril de 1974 e os primeiros anos que se seguiram.

O sucesso e a projecção do documentário português, visível a partir dos anos 90 do século passado até à actualidade, terão na sua génese o surgimento de novos meios de produção, mas também na sua promoção e divulgação. O surgimento de políticas de financiamento específicas para o documentário de criação, assim como, a revolução tecnológica dos meios audiovisuais, aliados à proliferação do vídeo digital, terão fumentado a produção de documentário em Portugal. Às formas digitais de representação, juntam-se vários meios que satisfazem a possibilidade de difusão; hoje temos a televisão e canais temáticos de cariz documentarista, salas de cinema, festivais voltados para o documentário, o documentário em suportes digitais como o *CD-ROM* ou mesmo *websites* interativos dedicados à exibição do documentário. Tal como a génese do documentário, as novas tecnologias são também um veículo e ambiente propício ao conhecimento, à partilha e à experimentação. Apesar da proliferação da produção de documentários, poderemos afirmar que existe uma indústria ou actividade comercial sustentável? Uma reflexão sobre as atuais inquietações ligadas aos sistemas estético, dramático e de produção dos filmes. Qual o espaço ocupado pelo filme documentário português nos festivais de cinema, nas salas de circuito comercial, na televisão, na internet, no mundo?

Fundamental também estudar mostras e festivais de cinema como um ambiente propício à exibição do documentário e perceber a sua dinâmica e papel na produção do género documental e na projecção do documentarismo português, enquanto representação da realidade de um país. Para isso, considerou-se esta pesquisa de carácter exploratório, procurando a familiarização com a investigação em causa, para seguidamente a poder compreender com maior facilidade. Dada a complexidade e abrangência deste tema, foi essencial esta pesquisa, para melhor conhecer outros fenómenos dentro desta área. A par da história do documentário enquanto género, foram estudadas obras relacionadas com a convergência tecnológica, que influência também o campo audiovisual, destacando-se autores como Manuela Penafria e Bill Nichols, com uma vasta obra no estudo do género documentário. Partindo de aspetos gerais do documentário, a sua história e influências, para o posicionar até aos dias de hoje com as características tecnológicas que pode envolver e à sua tendência para a construção e experimentação da linguagem

audiovisual. Sem esquecer também problemáticas emergentes, no plano da produção cinematográfica e audiovisual.

Depois de um enquadramento teórico e histórico, debruçaremos-nos sobre o documentário feito em Portugal no século XXI, onde serão objeto de análise, três obras documentais de três realizadores portugueses: *Fora Da Lei* de Leonor Areal, *A Morte do Cinema* de Pedro Sena Nunes e *José e Pilar* de Miguel Gonçalves Mendes. De forma a conseguir constatar as diversas formas de escrita que utilizam através do cinema, procurar-se-á conhecer o meio envolvente e percurso de cada realizador e, se estes sofrem influências pelas forças da sociedade, pela sua própria subjetividade, ideologia e conceção técnica. Até que ponto estas obras desenvolvem uma experimentação da linguagem audiovisual. No que diz respeito, à análise dos filmes propriamente dita, e dado o interesse fulcral neste estudo em saber o parâmetro adotado a nível ontológico, e estética audiovisual de cada um dos realizadores recorreu-se também à leitura de entrevistas publicadas nos mais variados suportes de forma a obter informação mais pertinente, para um melhor conhecimento do objeto desta pesquisa. As entrevistas com os realizadores, sobre as suas experiências práticas e a análise de filmes, permitirão uma maior compreensão do estudo em causa. Através dos olhares dos cineastas, Leonor Areal, Pedro Sena Nunes e Miguel Gonçalves Mendes, serão analisados três filmes distintos, na sua temática, abordagem, mas todos com um objetivo comum, o de representar através das suas câmaras de filmar, o real.

Três olhares sobre um país, e o seu lugar no mundo, através do cinema. Três viagens, que decorrem em diferentes espaços e fronteiras, que comungam da procura de imagens, sons e histórias. A partir da definição de documentário e o conceito de “realidade”, perceber o desenvolvimento do género nas suas múltiplas formas e entender a intencionalidade dos seus criadores.

[Esta página foi intencionalmente deixada em branco]

1. CONCEPÇÃO TEÓRICA

1.2 Breve História do Documentário

Gente a gritar e a fugir de uma “sala de cinema”. Foi assim, a reação do público, ao assistir pela primeira vez, a algumas das primeiras imagens em movimento. As imagens de um comboio que chegava à *Gare de Vincennes* dos irmãos *Lumière*¹, geraram pânico e surpresa na assintência, de tão real que a imagem parecia. As reações dos primeiros espectadores de *Lumière* foram de tal forma inovadoras, que na época nos jornais, não se falava de outra coisa, tal eram os efeitos de realidade. Vivia-se uma era de descobertas e novas experiências.

Nesta época de novas experiências, podemos dizer que o documentário surge também numa altura, em que o próprio cinema se procurava distinguir e definir. Vigorava a experimentação, onde qualquer um podia inventar o seu próprio discurso e procuravam-se encontrar discursos cinematográficos e estilos de produção. Qualquer acontecimento era bom para se filmar, estações de comboio, barcos que descarregavam mercadorias e até cirurgias em pacientes. Apesar de ainda não serem caracterizados como documentários, podemos considerar estes fragmentos de não-ficção produzidos pelos irmãos *Lumière*, como os primórdios do género documentário. Filmes que mostravam muitas pessoas, como operários a sair de fábricas, eram frequentemente feitos. Interessante dizer, que muitas vezes estes primeiros filmes eram feitos, tendo na sua conceção uma visão comercial, já que muitas vezes eram feitos com o objetivo de ganhar dinheiro com a sua exibição, não através de um público, tal como concebemos hoje, mas antes, com os próprios “atores”. Em jeito de entretenimento, o público gostava de se ver a si próprio, como se de um espelho se tratasse, mas agora, projetado nas salas de cinema. No entanto, dada a limitação tecnológica de então, não podemos chamar a estes pequenos fragmentos de cerca de um minuto, de documentários. Eram não mais que pequenos fragmentos, que exploravam acontecimentos reais e que encantavam quem assistia.

Porém, com o tempo, o género documentário foi tentando encontrar-se e distinguir-se. Numa fase híbrida, propiciada pela literatura, a busca por uma mensagem ficcional, tornou-se também objetivo constante dos cineastas, uma vez que os espectadores

¹ Auguste e Louis foram os inventores do cinematógrafo (cinématographe), sendo frequentemente referidos como os pais do cinema.

manifestavam interesse pela ficção. Desta forma, neste momento histórico e artístico, em que se experimentavam diversos formatos e conteúdos, era normal estes dois géneros ainda desconhecidos e indefinidos se misturarem. Nesta indefinição de formatos e conteúdos, nos primeiros anos do século XX eram também comuns os filmes de narração de viagem e situações vividas por personagens no seu quotidiano. Os espectadores eram cativados pelo desconhecido e surgiam filmes pitorescos, encenavam-se acontecimentos históricos, e acompanhavam-se expedições a terras e países longínquos. Tudo o que fosse exótico e estranho cativava o espectador, motivado por uma grande curiosidade própria do ser humano, havia no público um interesse cada vez maior pelas regiões desconhecidas.

Em 1922, Robert J. Flaherty (1884-1951) rompe com o tradicional filme de viagens de exploradores. Com *Nanook, o Esquimó* (1922), Flaherty trouxe ao cinema uma nova ideia de produção, resultado da mistura de cenas documentais com encenações realizadas por um esquimó. O esquimó (Inuit Nanook) e a sua família vão viver situações do quotidiano da altura, a par de reviver situações vividas 100 anos antes. Flaherty construiu desta forma, uma história imaginada, procurando no entanto, reproduzir da melhor forma o quotidiano real do esquimó, misturando fragmentos cinematográficos reais com reconstituições. Esta obra pode ser considerada um novo marco na história do cinema, já que utilizou a arte para mostrar o mundo de uma forma semi-real, uma cultura diferente da tradicionalmente conhecida, misturando realidade com ficção. Uma realidade ficcional.



Figura 1: Still do documentário *Nanook O Esquimó*, de Robert J. Flaherty, 1922

Mais tarde, o jovem realizador russo, Dziga Vertov (1896-1954), mostrava com *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), a realidade de uma forma diferente. Ele deu à câmara lentes, que permitiam os mais variados efeitos, a câmara lenta, a câmara oculta, variados movimentos, um verdadeiro jogo de imagens, mesmo o uso da *mise en scène*, que mostravam a realidade com maior exatidão, que a que o próprio olho humano pode perceber.

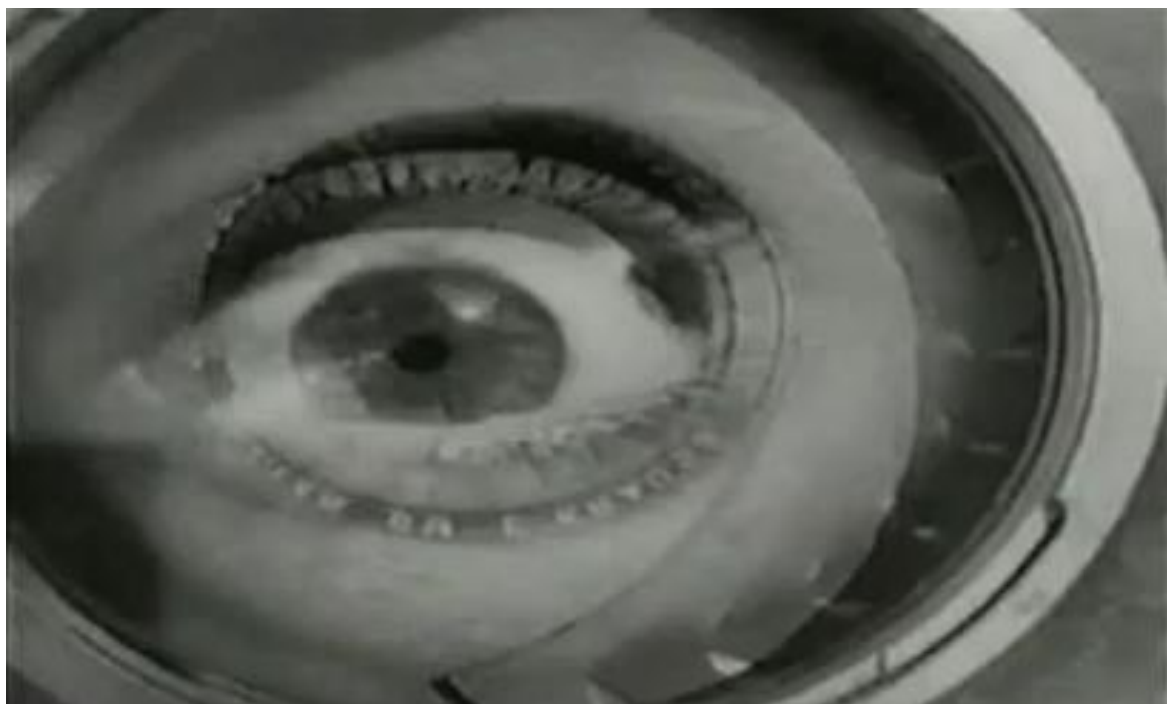


Figura 2: *Still* do documentário *O Homem Com a Câmara de Filmar*, de Dziga Vertov, 1929

Nos finais da primeira metade do século XX, a produção do documentário, foi também usada como forma de propaganda. Com uma intenção deliberada de convencer uma audiência de um determinado ponto de vista, foram produzidos filmes que abordavam questões de consciência social ou propaganda política. Face ao contexto social e político vivido na altura, numa época de grandes transformações e de pré-guerra, surgem filmes de carácter político, quer de raiz esquerdista ou de direita. Se de um lado tínhamos o *Triunfo da Vontade* (1935) de Leni Riefenstahl (1902-2003), realizadora por excelência do partido nazi alemão, por outro tínhamos a escola inglesa, que marcou presença na história do documentário e que trouxe à tona importantes nomes, como John Grierson (1898-1972).

Se os primórdios do género documental tiveram origem nos fragmentos dos irmãos Lumière em França, com o pós-guerra, vemos que neste país a tradição no cinema documental se mantém e em boa forma. Nos anos 50 a França traz-nos o chamado *Cinéma Vérité*. Um dos grandes nomes dessa construção documental foi Jean Rouch (1917-2004). Com recurso à câmara de mão, o cineasta levou ao espectador, o olhar de participante de cena. Em certos filmes, o olhar da realidade era tão forte que dava sensação de quem assistia, que estava dentro da cena. Para criar tal sensação, o realizador aproveitou-se de avanços tecnológicos; usavam-se câmaras de mão e som portátil sincronizado para filmar. Através do documentário e recorrendo-se de novos equipamentos com som sincronizado ele aproxima-se da realidade. Outro grande exemplo da produção documental francesa foi a obra *Ô Saisons, Ô Chateaux*, de Agnès Varda, em 1957, que utiliza intensamente os recursos de *mise en scène*.



Figura 3: Still do documentário *Ô Saisons, Ô Chateaux*, de Agnès Varda, 1957

Por esta altura, com o desenvolvimento da ficção e, consequentemente, o surgimento de diversos estilos e estéticas, o documentário ganhou basicamente duas definições de estilos: o cinema direto e o *cinéma vérité*, ambos documentais. Tais

definições são distinguidas pela forma de captação da informação, com a participação ou não do entrevistador.

Com os anos 60, um pouco por todo o mundo, davam-se revoluções políticas, sociais, sexuais e também musicais. Surge uma vertente do documentário voltada para a intervenção. Ele será usado como uma arma política e de intervenção, sobretudo a partir dos anos 60, onde principalmente na América Latina, eram concebidos filmes como armas contra o colonialismo ou o capitalismo em geral. Enquanto arma de combate político, social ou ecológico, recentemente filmes como *Capitalismo: Uma História de Amor* (2009) de Michael Moore expõe e põe em causa grandes corporações financeiras, sistemas e dirigentes políticos. O realizador estreou-se no panorama cinematográfico documental em 1989 e os seus filmes surpreendem em termos narrativos pela sua linguagem e a bem ou a mal, acaba por surpreender no campo do conteúdo. *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Sicko* (2007) ou *Capitalismo: Uma História de Amor* (2009) utilizam por vezes uma linguagem que mistura elementos de ficção com elementos reais, fazendo comparações históricas com acontecimentos atuais, trazendo uma dinâmica e um poder de comunicação com o espectador fora do usual. Por vezes rotulado de manipulador, pretensioso, ou sensacionalista, ele próprio define-se como alguém que utiliza os meios que tem ao seu dispor em prol do ativismo, usando-se unicamente da câmara e do dom da palavra.



Figura 4: Michael Moore numa das suas abordagens, 2009

A Marcha dos Pinguins (2005) filmado em condições extremas na Antártida pelo realizador francês *Luc Jacquet*, conta-nos a história de uma comunidade de pinguins que desafia a natureza e arrisca a vida para poder assegurar a sobrevivência da sua espécie e inova pelo uso da antropomorfização ao dar voz humana a cada um dos elementos de uma família de pinguins, criando uma dimensão emocional sem precedentes nos espectadores em todo o mundo. Estes filmes são contemporâneos deste género documental, que utilizam o documentário como reação ao *statu quo*. Documentários com narrativas mais ou menos dramatizadas, todas elas com intenção de reflexão e intervenção.

A par destes, com o desenvolvimento da chamada *reality tv*, alguns dos documentários modernos podem também cruzar-se com formas próprias da televisão, porém estes filmes roçam no documentário, mas com mais frequência se desviam dele e partem para a ficção. Estas são também muitas vezes produções de baixo orçamento, mas de um grande êxito comercial. Isto pode-se compreender pelo uso de novas tecnologias mais baratas, as câmaras de vídeo modernas e digitais, a edição não-linear, as plataformas de exibição e um sem número de tecnologias ao dispor, mas também pode decorrer de uma mudança da narrativa na forma de documentar. Uma multiplicidade de fazer ver a realidade. Aguardamos expectantes pelas formas que este género cinematográfico encarnará no seu futuro.

2. A REPRESENTAÇÃO DO REAL

Para falar da representação do real, partirei de uma análise teórica já do cinema, deixando para trás toda a procura da representação, que vem sendo feita pelo homem desde há muito, como por exemplo, pela pintura, o teatro ou a fotografia. Pondo essa gênese de lado, debrucei-me na obra *A Teoria dos Cineastas* de Jaques Aumont e na análise que o mesmo faz, sobre os realizadores, Robert Bresson (1901-1999), Dziga Vertov e Serguei Eisenstein (1898-1948) a propósito das suas teorias sobre a representação do real.

2.1 Bresson e o encontro

Robert Bresson, considerado um dos maiores realizadores franceses, legou-nos em pouco mais de 100 páginas com a publicação em 1975 do seu *Notes sur le Cinématographe (Notas sobre o Cinematógrafo)*, uma coletânea de anotações, que o realizador foi fazendo ao longo de décadas e nos quais defende os seus pontos de vista sobre o cinema e nos dá a conhecer as suas ideias, abordando questões relacionadas com a rodagem de um filme e expondo assim, uma determinada teoria cinematográfica. Para se ter uma ideia da importância desta obra para o cinema, o livro de Bresson inspirou o movimento Dogma 95².

Para entendermos a teoria do real, Bresson, fala-nos do cinematógrafo, segundo o autor “o cinematógrafo – que por aí se distingue do simples cinema – é uma arte paradoxal: fundamentada na apreensão das aparências, tem uma única meta, a verdade. (...) por, verdade, convém entender não uma verdade social que decorre de um “programa de verdade” historicamente variável, porém mais cruamente a verdade, atribuível ao real e apenas a ele.” (AUMONT, J. 2004). Segundo Bresson, não será possível conhecer a verdade do real diretamente, porque ela não tem nem garantia nem significante, mas será sim possível percebê-la por clarões e intermitências. São essas intermitências da percepção da verdade do real que Bresson chama de *encontro*.

² O Dogma 95 é um movimento cinematográfico internacional, lançado a partir de um manifesto para a criação de um cinema mais realista e menos comercial; Para serem reconhecidos pelo Dogma 95, os filmes devem obedecer a regras estipuladas pelos seus autores, os realizadores dinamarqueses, Thomas Vinterberg e Lars von Trier.



Figura 5: Realizador Robert Bresson

E se “No inesperado que a filmagem me oferece (...), há algo que espero: um clarão de verdade sobre o real. (...) se deve aí haver encontro, é porque há algo (ou alguém) a ser encontrado; portanto é preciso filmar – e montar – de maneira que não seja um personagem, um roteiro, um escrito que fale, mas o real. (...) não se deve dispor intenções atravessadas no caminho rumo à expressão do real. O homem do cinematógrafo não tem intenções (sua intenção é a ausência de intenções)” (AUMONT, J. 2004).

2.2 Dziga Vertov e o intervalo

Já Dziga Vertov pretende ver e mostrar o mundo em nome da revolução política, social e económica, que experienciou. Para ele, este mundo só pode ser mostrado, através de uma montagem, uma visão correta. Será essa a função do realizador, apropriando-se da câmara para atingir essa visão. O principal tema teórico de Vertov será, portanto, mostrar a vida

como ela é. Para Vertov “(...) o cinema tem uma unidade social, serve de ferramenta para compreender o mundo em que se vive, portanto, deve, em primeiro lugar, revelá-lo de maneira explícita e articulada. Mostrar no cinema está bem perto de montar; (...) para revelar como se quer revelar, deve-se usar a montagem” (AUMONT, J. 2004).

Sobre esta base ideológica e conceitual, Vertov inventa o conceito de *intervalo*. É o *intervalo* que fornece a chave da montagem cinematográfica, mas também da filmagem e da própria visão. Assim, mostrar o mundo pela montagem, não é compreendido no que diz respeito apenas ao que será feito na sala de montagem, mas na montagem que começa com o primeiro movimento do olhar e da filmagem. “O termo „intervalo“ designa em Vertov aquilo que separa dois fragmentos de um mesmo filme; de um ponto de vista puramente técnico, vem, portanto, no lugar do *raccord*, e, em um sentido, a oposição dessas duas noções – *raccord* e *intervalo* – designa bem a diferença entre um cinema da continuidade dramática a ser estabelecida e restabelecida e um cinema da descontinuidade visual, no qual cada momento do filme deve transmitir uma parte da mensagem total e de sua verdade. O *intervalo* é, assim, um potencial de diferença, mas não apenas de diferença entre dois planos sucessivos, o salto (intelectual e perceptivo)” (AUMONT, J. 2004).



Figura 6: Realizador Dziga Vertov

Para Vertov, a sociedade, com as suas contradições e todas as dinâmicas conhecidas e por conhecer, propõe um cinema dos intervalos, que já não é fundamentado no movimento, no espaço, mas na qualidade pura do movimento.

2.3 Eisenstein e a montagem intelectual

Enquanto Bresson e Vertov se debruçam acima de tudo sobre a filmagem, Serguei M. Eisenstein, reflete quase exclusivamente sobre a montagem, a fase propriamente dita da organização das imagens. Procurando através da montagem não encontrar uma verdade, mas sim, pela atribuição de significados e sentidos intencionais, alcança-la. O realizador ao contrário dos realizadores anteriores considera a montagem uma ” (...) *fabricação, a mais dominada possível, de uma imagem de autor (senão de artista)* ” (AUMONT, J. 2004).



Figura 7: Realizador Serguei M. Eisenstein

O cinema não será uma ferramenta de verdade, mas antes uma ferramenta de sentido, uma verdadeira máquina de semiótica. Parte de uma teoria construtivista, onde assume a verdade, como uma questão da filosofia e da ciência, mas que cabe ao realizador dar significados a essa realidade. À sociedade é exigida que esta ferramenta seja bem utilizada. A *“Sua teoria da montagem aplica-se a imagens carregadas de um sentido intencional ali deposto pelo cineasta, e a diferença mais essencial com o que acabamos de ver é que, na atividade de montagem que ele descreve, é menos a verdade do que o sentido que é visado”* (AUMONT, J. 2004).

3. O REENCANTAMENTO PELAS NOVAS TECNOLOGIAS

O encantamento pelas novas tecnologias não é de agora. Tal como no final do século XIX aconteceu com a fotografia, o mesmo se passou com o som e a cor no cinema, a rádio, a televisão e presentemente com a revolução digital, a Web 2.0 e a democratização da informação. Podemos dizer que vivemos um reencantamento pelas novas tecnologias.

Uma das principais, senão mesmo a mais significativa tecnologia inovadora foi o surgimento do vídeo digital. No final do Século XX e num curto espaço de tempo, assistimos ao fenómeno da popularização do vídeo digital, isto é, o acesso da tecnologia por um grande e vasto número de pessoas é massivo. Fenómeno nunca antes ocorrido na história do cinema, a partir dos finais dos anos 90 a democratização do vídeo digital, acompanhada também por um decréscimo drástico dos custos dos materiais, que veio revolucionar todo o processo de produção cinematográfica e audiovisual. A introdução da tecnologia digital no cinema significou novos equipamentos, câmaras, microfones, sistemas de montagem, suportes fílmicos, formas de distribuição e exibição.

Toda a revolução tecnológica resulta em novos estilos e estratégias. O futuro dos meios de recolha, produção e distribuição, seja texto, som, imagens estáticas ou de movimento, é digital. O digital, oferece inquestionavelmente vantagens incríveis. A informação seja de texto ou de imagem processada por computador, coloca ao alcance de todos, a possibilidade de fazer cinema. Este processo é impulsionado pela proliferação dos meios técnicos digitais, pela diminuição do preço dos materiais e também pela

aprendizagem e domínio das novas tecnologias. Esta acessibilidade dos meios de produção na produção do documentário poderá ter acabado com algumas limitações no seu financiamento. Atualmente, as capacidades de produção de vídeo nos computadores pessoais e a sua difusão via Internet como é o caso de plataformas como o *youtube* provocaram um *boom* de produção audiovisual em todo o mundo e em larga escala, não fugindo o panorama português ao efeito. No entanto, sendo este processo de produção, cada vez mais acelerado e vertiginoso, pode alterar as formas de conceção e pôr em causa os próprios conceitos de linguagem cinematográfica. É essencial debruçarmo-nos no estudo da evolução da linguagem cinematográfica dentro do documentário, face às profundas alterações das estruturas de produção e nas repercussões que estas podem trazer à sua ontologia.

4. O AVANÇO TECNOLÓGICO E O FILME DOCUMENTAL

O documentário teve sempre no seu âmago uma prática cinematográfica favorável à experimentação, que rompia constantemente com as formas, estéticas e linguagens do cinema, confirmando a sua característica de um género de difícil classificação.

A experimentação no documentário possibilitou a expansão das fronteiras do cinema e nos anos 20 do século passado, as influências que o cinema recebeu de diversos campos artísticos foi notória no efeito que teve na sua linguagem, que se transformou e enriqueceu, rompendo com as regras da narrativa clássica. Filmes hoje classificados como filmes vanguardistas, como os do fotógrafo Man Ray (1890-1976) ou Dziga Vertov, são exemplo disso. À sua semelhança, também no início deste século, autores de outros campos artísticos começam a interessar-se por fazer filmes. No entanto, nestes filmes estão muitas vezes presentes influências das estéticas de onde provém, como a fotografia, a dança, ou teatro. A aproximação de autores de outros campos artísticos que experimentam documentar deve-se sobretudo à facilidade no acesso dos meios de registo de imagem disponíveis. Assistimos também a abordagens ao documentário cinematográfico, que enquanto produtos audiovisuais, muitas vezes se identificam mais com a reportagem televisiva ou o documentário televisivo de entretenimento. Estes produtos audiovisuais apresentam quase sempre um menor trabalho sobre a imagem, debruçando-se unicamente no conteúdo e onde é claro ver neles a ausência de um olhar artístico.

Assim, é notório, que neste meio fértil e dado à experimentação encontrarmos produção de imagens com acontecimentos que nos aproximam da identidade do documentário, mas também que se podem aproximar de outras estéticas de representação. Isto deve-se porventura a uma promiscuidade artística, em que se subvertem as fronteiras, que se transpõem, entre um género e o outro. Hoje em dia, pode ser comum, encontrarmos numa galeria de arte, artistas que agrupam nas suas obras, imagens, som e estratégias próprias do documentário, como o contrário, realizadores, que se apropriam de formatos menos convencionais, ultrapassando a linearidade da narrativa e incluem nos seus projetos estéticas de experimentação. Assistimos, à semelhança dos primórdios do documentário, a mais uma viragem, a uma expansão de novo para a experimentação da imagem em movimento. “ (...) *O documentário pode estar de novo a funcionar como charneira, já não por dentro do território do cinema (como várias vezes foi, no passado, mormente nas*

vanguardas dos anos vinte, ou nos inícios de sessenta, ou nas últimas décadas do século que terminou) mas entre cinema e outras “artes das artes”, cuja natureza é distinta.” (COSTA, J.M. 2006).

A grande quantidade de produção deste género no início do século XXI, talvez tenha criado uma certa instabilidade na ontologia do documentário. *“Face à avalanche quantitativa precisamos tanto de uma coisa como da outra: por um lado, ser capazes de separar o cinema de um audiovisual apressado, senão apenas preguiçoso ou vazio; por outro, perceber onde é que há olhares fortes que pertencem a um outro terreno artístico, porventura inclassificável”* (COSTA, J.M. 2006).

Com as novas tecnologias digitais, surge a possibilidade de adaptar as formas de narrativa e algumas preocupações estéticas foram substituídas por outras. A preocupação com a qualidade da imagem no vídeo analógico era enorme, no entanto a tecnologia era limitada. Estas limitações da imagem eram substituídas pelo conteúdo e muitas vezes as imagens não eram mais que meras pinturas complementares ao som, ao texto.



Figura 8: Mesa de edição Steenbeck

As novas ferramentas ao dispor podem gerar um novo pensamento, uma reavaliação das formas proporcionadas pelos novos meios, que pode acontecer de forma intencional ou por acidente. O digital transporta em si mesmo, um enorme potencial com efeito profundo sobre a maneira como nós compreendemos a estrutura das formas de arte como o cinema. Passamos de um meio de montagem temporal, que dominou o cinema desde os dias de Eisenstein, para uma era onde a construção visual é fundamental. Eis que surgem questões de representação que se afastam da natureza contínua, própria da tecnologia analógica e se caminha para o digital. Os recursos disponíveis nos programas de edição não-linear digitais permitem obter uma qualidade que vai ao encontro do conteúdo, dando assim espaço a que haja a possibilidade de uma maior exploração de recursos narrativos. O processo de articulação da narrativa está diretamente relacionado com estas mudanças, pois a tecnologia digital introduz elementos que redimensionam a linguagem audiovisual.

O *software* utilizado pelos nossos computadores, permitem hoje em dia o uso de grafismos e demais efeitos de imagem, que outrora não eram possíveis. Porém, isto pode levar muitas vezes a que haja um conceito estético, que se sobrepõe à ideia, não de querer reproduzir a realidade, mas sim, de obter uma experiência audiovisual através dela e aí, a característica estética sobrepõe-se à característica técnica. Onde os antigos meios utilizavam a montagem, os novos meios substituem por uma estética de continuidade e composição. Novos *software* de edição não-linear como o *Adobe Premiere*³ ou *Apple Final Cut Pro*⁴ apresentam-se como ferramentas capazes de criar alternativas de realização e desafios para a conceção da obra cinematográfica. As novas tecnologias caracterizam-se por uma grande flexibilidade. É possível cortar, colar, reverter, fazer alterações e organizar facilmente um determinado projeto. Podem ser adicionados efeitos especiais e ajustes de cor, que antigamente seriam realizados através de processos óticos e fotoquímicos. A imaterialidade da imagem digital altera sobretudo o ritmo da montagem. Os equipamentos digitais são maioritariamente de grande leveza e mobilidade e podem facilitar a imersão no mundo real, agora também experimentados pelo cinema.

É evidente que as novas tecnologias contribuíram, para que cada vez mais pessoas comesçassem a filmar, isto deve-se também ao facto do documentário parecer ser mais fácil de filmar do que a ficção, pois não requer tantos meios financeiros. Sejam documentários

³ O *Adobe Premiere* está disponível em edições para as plataformas Windows e Macintosh.

⁴ O *Apple Final Cut Pro* foi desenvolvido para o sistema operacional Mac OS X da Macintosh.

com vertentes mais cinematográficas ou de carácter televisivo, estas abordagens obrigam a que haja uma reflexão sobre novas problemáticas que estão a surgir, próprias da sua natureza, sempre tão difícil de generalizar e definir.

A redução dos custos pode refletir uma maior liberdade na subjetividade dos realizadores. A maioria dos realizadores hoje em dia adotou a tecnologia digital dada a facilidade e poder de edição dela resultante. É indiscutível, que grande parte de filmes agora produzidos seriam impossíveis de realizar, se não houvesse esse suporte digital. O digital oferece aos realizadores uma ferramenta incrível para a criação e distribuição do seu trabalho, estimulando a sua criação, mesmo que em formas híbridas, que o poderá levar a novas perceções da realidade através do filme. A natureza das formas de apresentação através das novas tecnologias e dos novos meios de distribuição são agora diversos.

O suporte digital permite ao cineasta executar e criar uma série de técnicas impossíveis e inimagináveis no suporte analógico. De acordo com Manuela Penafria “*Para os documentaristas, as tecnologias informáticas apresentam-se como mais um suporte apropriado para o "tratamento criativo da realidade"*” (PENAFRIA, M. 1999).

Mas as possibilidades das novas tecnologias, não se refletem somente no tratamento do som e da imagem, mas também na própria captação de imagens e som, que é feita digitalmente. Atualmente, a internet também começa a ser um meio revelador do género. Mais prático, económico e mais aberto à experimentação, surge o web-documentarismo.

O documentário, na internet, abandona a tecnologia de registo analógico e adota uma tecnologia digital de conceção, captação e transmissão de dados. “*as tecnologias digitais são consideradas o melhor suporte para, com confiabilidade e durabilidade, se armazenar uma grande quantidade e diversidade de informação.*” (PENAFRIA, M. 1999). Este novo paradigma gera o desenvolvimento de novas linguagens. As plataformas digitais estão a expandir o campo dos documentários convencionais, não só em termos de distribuição de histórias lineares, mas especialmente na produção de conteúdos criados especificamente para a internet. Na internet, o documentário exige por parte do espectador uma atitude ativa perante o conteúdo, pois pode estabelecer a construção do discurso criado.

A interatividade proporcionada pela internet obriga o documentarista a desenvolver novas técnicas relacionadas com o novo formato e muita criatividade para uma inter-relação eficaz com o espectador/utilizador, diferente dos pressupostos da produção de um

documentário para o cinema tradicional. Por outro lado, no cinema, o documentário convencional, a atitude do espectador é passiva, mesmo quando a narrativa lhe é apresentada a partir da exploração de diferentes formas, no espaço e no tempo, ele desvenda sempre o discurso linear estabelecido pelo autor.

Segundo Sandra Gaudenzi⁵, *“The participative options of digital media enhance our acting role and therefore allow us to mediate reality in a shape that is more attuned with our way of being in the world. We create reality while we collaborate in a social forum, we create knowledge while posting on Wikipedia, we document our world while posting on YouTube... It is not the filmmaker anymore that re-orders a reality by editing parts of his/her shooting experience, but it is the users that create a collaborative reality by documenting their own point of view in what then becomes a multiple reality.”*⁶

Os filmes na internet podem assumir diferentes graus de interatividade, que permitem mudar a forma como a narrativa é feita. Através da diferenciação de níveis de interatividade, podemos classificar essas novas formas de documentários. De acordo com Sandra Gaudenzi, são três os diferentes níveis de interatividade que determinam estes tipos de documentário. A interação pode ser semifechada, onde o utilizador pode navegar, mas não pode alterar o conteúdo, semiaberta, em que o utilizador pode participar, mas não mudar a estrutura do documentário e por último, completamente aberta, em que o utilizador e o documentário alteram-se um ao outro nas sucessivas variáveis, que lhe são apresentadas. Assim, o web-documentário exigirá do utilizador uma postura híbrida em relação à exploração do conteúdo, uma vez que haverá momentos de fruição passiva, idênticos ao comportamento diante de um documentário convencional, mas também outros em que a navegação pode ser feita por conteúdos paralelos ou transversais, graças à hipertextualidade, que tem como característica básica apresentar o texto de forma não linear e através da utilização de *links*, os vários caminhos permitem ao utilizador fazer escolhas, aliados a um conjunto de multimédia, que podem passar por texto, imagem ou a combinação desses elementos, que o liga a outros conteúdos, provocando uma postura pró-ativa. As potencialidades da *Web 2.0* trazem novos conceitos como redes e interatividade, que podem transformar profundamente a produção cinematográfica. Por tudo isto, podemos dizer que o documentário poderá voltar a ser um terreno fértil para a

⁵ Profesora na MA Interactive Media, London College of Media (University of the Arts London); faz investigação em documentário interactivo e organiza o *i-Docs* (a primeira conferencia totalmente dedicada ao documentário interactivo).

⁶ Sandra Gaudenzi disponível em <http://www.interactivedocumentary.net/about/me/>

experimentação. Um exemplo de uma narrativa semiaberta é *Prison Valley* (2010)⁷ da rede televisiva franco-alemã Arte TV (*Association Relative à la Télévision Européenne*), um web-documentário criado pelo jornalista francês David Dufresne e pelo fotojornalista Phillipe Brault, é apresentado numa variedade de plataformas que incluem: um documentário para TV, um Web-documentário, um livro, uma aplicação para *iPhone* e uma exibição em cinema. Este filme foi o premiado na primeira edição do *World Press Photo Multimedia Contest* em 2011 e um exemplo de uma interatividade imersiva em que o espectador do documentário ao conectar-se em redes sociais como *Twitter* e *Facebook* ou no próprio *site* do filme pode experienciar a história, em que a narrativa simula uma viagem que o encoraja a selecionar “desvios” para obter mais informação sobre o assunto, assim ele controla e apreende novas informações pelo caminho. Inovador nas técnicas e exercícios de edição e grafismos impressionantes, aliados a uma forte interatividade, são os pontos fortes deste web-documentário. Este trabalho pode ser um desafio a quem produz multimédia não-linear de forma a elevar os seus padrões em termos de como a tecnologia pode ser utilizada. Um documentário de interação completamente aberta ainda não foi realizado, no entanto, existem algumas experiências interessantes onde os utilizadores podem contribuir diretamente para a história. Um exemplo disso é a “reconstrução” do documentário de 1929 do diretor russo Dziga Vertov, *O Homem da Câmara de Filmar*. O *remake* convida as pessoas a interpretar as cenas do guião original e adicionar vídeos no *site*⁸. Com esta interação, uma nova versão do filme pode ser construída todos os dias.



Figura 9: Still do Remake de *O Homem da Câmara de Filmar*, de Dziga Vertov

⁷ Web-documentário *Prison Valley* disponível em <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=en>

⁸ Web-documentário *Remake, Homem da câmara de filmar* disponível em <http://dziga.perrybard.net/>

5. O DOCUMENTÁRIO EM PORTUGAL

Para me aproximar da produção documental contemporânea em Portugal, torna-se essencial voltar ao passado para tentar conhecer melhor a história e perceber se em Portugal existiu uma tradição deste género cinematográfico. Estávamos no ano de 1896, quando a 12 de Novembro, Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931), considerado o primeiro realizador do cinema português exibiu através do seu Kinematógrafo Português⁹ a *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* rodado na esquina das ruas de Santa Catarina e Passos Manuel na cidade do Porto (um remake da *Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, filmada pelos irmãos *Lumière*).



Figura 10: Still de *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, de Aurélio da Paz dos Reis, 1896

No dia seguinte, o jornal *Primeiro de Janeiro* noticiava: “*Hontem apresentação do kinetógrapho portuguez, pelo Sr. Aurélio Paz dos Reis teve êxito completo. Tanto as vistas estrangeiras como as nacionais, d'estes principalmente “O jogo do Pau” e a “Saída das Costureiras da Fábrica Confiança” foram acolhidas com grandes salvas de palmas*”.¹⁰

⁹ Designação usada por Paz dos Reis para referir o cinematógrafo inventado pela família *Lumière*

¹⁰ In, *Wikipedia* disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Aur%C3%A9lio_da_Paz_dos_Reis

Aurélio da Paz dos Reis será por isso o primeiro documentarista por “*registar a vida e os acontecimentos de um modo directo*”¹¹, seguindo-se Costa Veiga, João Tavares ou Freire Correia (responsável pela abertura em 1904 d’ *O salão Ideal*, a primeira sala de cinema em Portugal), porém o documento não se tinha ainda transformado em documentário, uma vez que, se tratavam de registos de acontecimentos, em que são dadas vistas e a câmara ainda não é capaz de narrar, ela apenas regista, devendo aqui o conceito de documentarista ser entendido no sentido de registo de acontecimento.

Assim sendo, o documentarismo português só nasce, de facto, nos anos 20, acompanhando desta forma a tendência mundial. Mas este nascimento será abalado no final dessa década pela lei dos 100 metros, que contribuirá decisivamente para o empobrecimento do documentário. A lei dos 100 metros de 6 de Maio de 1927, pretendia lançar as bases da produção nacional, ao obrigar a exibição de documentários realizados por portugueses. Esta lei estipulava a obrigatoriedade de exhibir em todos os espectáculos cinematográficos uma película de indústria portuguesa com o mínimo de 100 metros, que deveria ser mudada todas as semanas e, sempre que possível, apresentar alternadamente, de paisagem, de argumento e de interpretação portuguesesa. Aparentemente esta lei protetora poderia sugerir um impulso no desenvolvimento do documentarismo, porém, segundo Luis de Pina, é verdade que “*o público passou a ver mais documentos da vida portuguesa*”¹² e desta, nasceram diversos documentários, com cerca de três minutos, mas na sua maioria de fraca qualidade e subornados aos interesses do Estado.¹³

O primeiro documentário português viria a ser *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929), de Leitão de Barros (1896-1967), e aqui a paisagem servirá de “*pretexto para enquadrar o homem, senhor da terra e do mar. A vila branca surge inteira no seu traço arquitectónico, no pormenor quotidiano, nas fainas e nos dramas que enobrecem o pescador. Sentia-se nas imagens do filme a influência das conquistas estéticas do cinema, sobretudo da escola russa.*” (PINA, L., 1977)

Comparando Portugal com países como a França, Inglaterra ou União Soviética, que fervilhavam nas suas próprias correntes, a produção do documentário em Portugal não terá tido uma expressão muito forte. No entanto, a par de *Nazaré, Praia de Pescadores* são

¹¹ PINA, L. (1977)

¹² *Idem*

¹³ António Lopes Ribeiro em 1930 escreve na revista Kino: “*malbarataram-se os recantos de maravilhosa fotogenia em mil e um documentários de cem metros, moídos por obrigação em qualquer piquenique, para encher o bandulho a uma lei pantagruélica, de boa intenções, mas de estômago desgraçado*” disponível em http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=207

também exceções, as obras *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) de Leitão de Barros, *Alfama, Gente do Mar* (1931), de João de Almeida e Sá e *Douro, Faina Fluvial* (1931)¹⁴ de Manoel de Oliveira. Estas obras partilharam o mesmo contexto de mudança em que o documentário se formou a nível internacional e expressavam-se no trilho já aberto pelas obras de Robert Flaherty ou de Jean Rouch (1917-2004).¹⁵



Figura 11: Still de *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira, 1931

Na década de 40, a partir da lei nº 2027 de 18 de Fevereiro de 1948 seria criado o Fundo do Cinema Nacional, que subsidiaria financeiramente a produção cinematográfica. Ainda que a atribuição de fundos estivesse sujeita a regras próprias de um regime de Estado, a lei abria novas possibilidades ao documentarismo e permitiu segundo Luis de Pina a uma “*melhoria de qualidade*” do documentário. Graças ao impulso dado pelo Fundo do Cinema nacional, o cinema português conhecerá um nítido progresso (técnico também)

¹⁴ Filme apresentado no 5º Congresso Internacional da Crítica Cinematográfica em Lisboa em 1931, o filme abalaria os fundamentos e o futuro do cinema português.

¹⁵ Realizador francês, que mereceu uma retrospectiva no Docliboa 2011.

e surgem nomes como Manuel Guimarães, Armando Silva Brandão, João Mendes, Fernando Lopes, Baptista Rosa, entre outros, com obras em áreas como o documentário de arte e o filme “turístico”. São exemplo, a vida e obra de Soares dos Reis em *O Desterrado* (1949), de Manuel Guimarães, *Amadeo de Souza Cardoso* (1959), de Armando da Silva Brandão ou *O Pintor e a Cidade* (1956), de Manoel de Oliveira e na vertente de filme “turístico” *Açores e a Alma do Seu Povo* (1957) de João Mendes ou *Algarve de Além-Mar* (1950) de António Lopes Ribeiro.

Porém, estas obras documentais foram muitas vezes parte de processos de transição dos próprios realizadores, isto é, eram produções, de transição, de passagem, num universo, quase todo ele, composto por produção de ficção. Poucos foram aqueles que permaneceram dentro do género documental, “*Eles passaram pelo Documentário sem que algum tenha querido fazer do Documentário uma aposta central. Com eles, o género foi mesmo um terreno de começo, de passagem, ou, em qualquer caso, de excepção.*” (COSTA, J.M., 1999). Em alguns casos podemos dizer, que seriam realizadores ficcionistas que fizeram documentários, não se podendo associar um estilo documental, enquanto marca pessoal do realizador.

O início da década de sessenta é marcado pela agitação social, os estudantes universitários fazem greves, a esquerda movimenta-se clandestinamente, existe uma certa agitação cultural e editorial, que a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), tentava enquanto ferramenta principal de repressão usada pelo autoritarismo do regime de António Oliveira Salazar¹⁶ (1889-1970), perseguir. À semelhança do que acontecia noutros países europeus, as universidades foram também em Portugal espaços de discussão e incubadoras de entusiastas pelos filmes que se faziam lá fora. Os cineclubes por esta altura, reuniam intelectuais que marcariam presença na vida do seu país até ao final da década. Jovens entusiastas pelo cinema procuravam, tal como na *Nouvelle Vague* francesa, ilustrar os casos da condição humana, da sociedade moderna, numa perspectiva de autor.

Os temas sociais são os mais apetecidos. Com esta nova vaga, na ficção surgem realizadores como Paulo Rocha, com o filme *Os Verdes Anos* (1963). Considerado um dos filmes fundadores do Novo Cinema português a par de *Dom Roberto* (1962) de José Ernesto de Sousa, ambos os filmes são inovadores quer na sua linguagem, quer nos temas (a inadaptação social num ambiente repressivo), quer na forma. Marcarão o início de uma

¹⁶ Instituidor do Estado Novo (1933-1974) e da sua organização política de suporte, a União Nacional, Salazar dirigiu os destinos de Portugal, como Presidente Fascista do Conselho de Ministros, entre 1932 e 1968.

viragem formal, estética e ideológica na história do cinema de Portugal. De referir, que *Dom Roberto*, marca uma rotura com a tradição cinematográfica, assumindo-se simultaneamente como um filme "político" no auge do Estado Novo e como um filme de vanguarda pela sua abordagem formal, por um novo tratamento cinematográfico e pelo seu modo de produção, improvisado e mesmo precário.

“O cinema moderno, iniciado com o Neo-Realismo italiano, continuado com a Nouvelle Vague francesa e com os novos cinemas que, nos anos 60, um pouco por todo o lado emergiram, inauguram um regime de imagem novo, a Imagem-tempo, segundo Deleuze. No pressuposto da existência de diferentes escolas nacionais, poderemos igualmente identificar uma escola portuguesa que, surgida na década de 60, se define já dentro do paradigma do cinema moderno e das suas pesquisas estéticas” (AREAL, LEONOR, 2011).

E se pela ficção se procurava mostrar a condição humana e social, mais ainda no cinema documental, ela se revelou. Género de excelência para a representação desse estado, que se impunha revelar. Desta década, é de referir filmes, como *A Almadra de Atunira* (1961) de António Campos, considerado um dos pioneiros do cinema direto. Apesar da obra documental e singularidade deste “cineasta do real”, José M. Costa diz que *“António Campos filma de maneira crua, precisa e concisa. É um cinema depurado e é como se, contrariamente a outros, a própria depuração evitasse revelar-se como “estilo”*. (COSTA, J.M., 2005), querera dizer, que também ele foi fundamentalmente um ficcionista, que à semelhança de outros ficcionistas portugueses que fizeram documentários, o documentário terá sido também um lugar de substituição. No entanto, não deixará de ser um documentarista. Sobre a obra de António Campos, Manuela Penafria, diz que *“O registo documental serviu-lhe de experimentação, constituiu-se como um projecto de cinema”* e apresenta o “Documentarismo” como *“uma perspectiva que coloca em destaque diferentes modos de ver o mundo através do cinema e no cinema”*. E por isso *“o Documentarismo pressupõe uma contiguidade entre o filme documentário e o filme de ficção”* apresenta-se *“como uma consequência da dificuldade em distinguir o registo documental do registo ficcional”* (PENAFRIA M., 2006).

Também um dos primeiros filmes da geração do Novo Cinema português, inspirado pela *Nouvelle Vague* francesa, foi *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes. Mergulhado neste contexto, *Belarmino* espelha com certa nitidez o modo de ver as coisas de uma geração

sofrida e rebelde que despontava. O realizador estreou-se no cinema com uma longa-metragem, que retrata o percurso de vida de Belarmino Fragoso um antigo engraxador de sapatos, que se tornou campeão de boxe. Este filme será uma crónica biográfica, mista de documentário e drama social, que apresenta marcas evidentes do movimento de vanguarda que inspirou o novo cinema e mostrou ao mundo a existência em Portugal de um jovem cinema que fugia aos cânones dos filmes convencionais ou ultrapassados que o Estado Novo promovia.



Figura 12: *Still de Belarmino*, de Fernando Lopes, 1964

Um personagem, um retrato de um país. Vazio, humilde, cinzento, explorado, analfabeto e com fome. *“Imagens secas, palavras rudes, ao diabo a verdade-mentira desse homem sozinho. A ambiência empapada e cinzenta dos lisboetas anos 60 está lá, engravatada e dispersa, anónima num destino emigrante pra levar porrada. Grades e música de jazz, em estilhaços gritados. Nem sonhos, nem ilusões, cansaço. E uma*

montagem que quer levantar voo e a realidade não deixa. Nem condoído nem exaltante: Belarmino é apenas um murro no estômago”. Jorge Leitão de Barros ¹⁷

Técnicas já exploradas pela *nouvelle vague*, estavam agora presentes tanto na ficção como no documentário, com o uso das técnicas ligeiras de filmagem e de captação de som. A década seria marcada por um vasto recurso a inovações técnicas que tinham surgido nos anos sessenta, como as novas de máquinas de filmar de 16 mm com capacidade de gravação de som sincronizado com a imagem. Estas câmaras de filmar vieram revolucionar não só as técnicas como também a própria linguagem cinematográfica. Os cineastas eram agora portadores de equipamento, que lhes permitia uma maior agilidade na filmagem e a possibilidade de reduzirem os custos de produção. A abordagem de certos temas era agora muito menos complexa, ao contrário do que acontecia com as câmaras de 35 mm e terá sido o grande impulsionador, para que alguns cineastas portugueses adotassem a partir de agora uma prática cinematográfica de exploração de temas outrora difíceis de captar e que agora era possível com o cinema direto.

Esta década será cenário de um cinema mais político ou militante, mais etnográfico ou docuficcional. Desenvolvem-se novos temas e perspectivas, géneros que se contaminam e reinventam por todo o cinema que se fazia em Portugal. Alguns filmes são prova indiscutível desse desenvolvimento e libertação dos cânones do passado, filmes como *Talvez Amanhã* (1969) de António Damião, *A Grande Roda* (1969) de Manuel Costa e Silva e *Almada Negreiros Vivo, Hoje* (1969) de António de Macedo.

No final da década, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, é criado o Centro Português de Cinema (1969), que será mais tarde o responsável pela produção de alguns dos filmes desta nova geração, inconformada com a situação social e política da época e entusiasta das novas tendências de cineastas estrangeiros, como *Jean-Luc Godard* e *François Truffaut* (1932-1984) que iam chegando cá através dos cineclubes. Este movimento, que tanto envolve a ficção como o documentário e que se prolonga nos anos setenta, revelou-se como sendo um dos mais inovadores em toda a história do cinema português.

Nos inícios dos anos 70 obras como *A Pousada das Chagas*, de Paulo Rocha, *Jaime*, de António Reis, e *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada*, de Manuel Costa e Silva são filmes que mostram “*um olhar novo sobre a realidade portuguesa, da vida e das*

¹⁷ In, Dicionário do Cinema Português 1962-1988, Caminho, Lisboa, 1989.

peçoas, das terras e dos costumes, um olhar que já se encontrava no trabalho anterior, paciente e persistente, de António Campos, que em Vilarinho das Furnas (1971) e Falamos de Rio de Onor (1974) retoma os seus temas mais caros e coloca o nosso documentarismo no caminho apontado pelos seus mestres.” (PINA, L. 1977).

Com a revolução de Abril de 1974, a produção cinematográfica desenvolve-se em Portugal. Isto deve-se sobretudo, ao fim da censura imposta pelo regime de ditadura vivido em Portugal e pelo surgimento de apoios estatais, como, da televisão RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) e do Centro Português de Cinema. Antes de 1974, não existiam as condições essenciais, que existiam noutros países, para a promoção da produção de filmes documentais. Faltavam organismos de financiamento, mas faltava sobretudo, a condição mais essencial de todas: a de liberdade de expressão.

Tal como refere José Manuel Costa “*A ausência total de entidades estatais promotoras e subsidiadoras do género (como as que permitiriam o movimento inglês ou americano) e a censura (que impedia à partida qualquer veleidade de exibição, mesmo marginal, de filmes de intervenção) liquidaram à nascença a hipótese de um documentarismo português*” (COSTA, J.M., 1999).



Figura 13: 25 de Abril de 1974, militares e populares festejam o fim da ditadura

Apesar da vontade de explicar a história, faltava talvez a capacidade de a observar. Era tal a exaltação do momento e a vontade de afirmar convicções, que facilmente se perdia a objetividade. O grau de compreensão da realidade histórica dependia da consciência política dessa sociedade em transformação e da capacidade imaginativa e artística de cada cineasta. Portugal estava “dessincronizado”, tanto, que literalmente não usava o som síncrono. Tantos anos de atraso, devido à ditadura, fazem com que as tentativas de documentar a história vivida com a revolução, seja feita de uma forma um pouco tosca, que não usava o cinema direto, o som síncrono, usava muitas vezes a *voz-off* e uma montagem mecanizada. A linguagem do documentário de Abril sofre do imediatismo da própria revolução. Apesar da quantidade de filmes realizados e da vontade do momento, continuava a faltar-lhe uma certa identidade, sendo o documentário também um lugar de passagem. Como refere José Manuel Costa *“Não tinha havido antes um “Cinema direto” português e, se isso não tinha podido acontecer antes, a vontade tardia de o fazer era inevitavelmente contraditória com a pressão do tempo, com o não-dito da época anterior e, até (no caso dos autores mais exigentes), com a consciência das contradições teóricas de uma tal corrente.”* (COSTA, J.M., 2005).

Porém e apesar das limitações técnicas, a actividade cinematográfica nesta fase atravessou uma dinâmica incrível, tendo sido realizados centenas de filmes. Esta actividade intensa será resultado de um sector que conta agora com o IPC, a Fundação Calouste Gulbenkian, e de produtoras, associações ou cooperativas de produtores/realizadores. Nesta fase tenta-se garantir condições para a liberdade criativa. Há que referir uma vasta série de filmes realizados nesta época, que nas suas abordagens abandonam o conservadorismo, o folclore e romperam com a ideologia do Estado Novo.

Apesar das diferentes perspectivas, por esta altura, os documentários produzidos destinam-se, quase exclusivamente, à exibição televisiva. Depois do 25 de Abril surge uma grande produção de documentários, exibidos pela RTP. São “filme de intervenção”, ou seja, filmes que *“consistem em documentar, com entrevistas aos principais participantes no caso registado, um dado problema social, político ou cultural, partindo-se da denúncia para a tentativa de resolução, conforme a opção política dos autores.”* (PINA, L. 1977). Como exemplo, encontramos, *Que Farei eu Com Esta Espada?* de João César Monteiro. Outras obras fora do “filme de intervenção” são as de carácter histórico e cultural ou meramente informativo como *Deus, Pátria e Autoridade* (1975/76), de Rui

Simões. Na produção de documentários e fora do “filme de intervenção” são, também produzidos filmes de carácter “*reflexivo, actual ou histórico*”¹⁸, de que é exemplo *Adeus Até ao Meu Regresso* (1974) de António Pedro Vasconcelos e são “*dezenas de documentários culturais apresentados na RTP pelas cooperativas*”¹⁹ sobre personalidades importantes da vida portuguesa ou sobre obras de arte. Desta produção intensa resulta um “*novo rosto para o documentário português*” no entanto, Luís de Pina refere que “*o fundo, naturalmente, predominou sobre a forma*”²⁰.

Os cineastas começam a discutir e descobrir este novo país que se revela e até então estava escondido, como António Reis que, juntamente com Margarida Cordeiro realizaram um dos mais marcantes filmes de Abril, *Trás-os-Montes* (1976).

“Mesmo a sombra de uma árvore, era, é, esteticamente geopolítica, interveniente e revolucionária.”

António Reis



Figura 14: Filmagens do filme *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, 1976

¹⁸ PINA, L., (1977)

¹⁹ *Idem*

²⁰ *Ibidem*

Ao mesmo tempo, desenvolveram-se também documentários de carácter mais especializado. Luís de Pina refere-se aos filmes “especializados” como as “*produções de carácter técnico-científico, os filmes educativos, os filmes militares, etc.*”²¹ para destacar os filmes feitos pelos serviços governamentais, como é o caso dos “*autênticos documentários cinematográficos*”²² feitos pelos Serviços Cinematográficos do Exército.²³ De referir também, os filmes de Adolfo Coelho feitos pelos Serviços Agrícolas Oficiais, para cinema e para televisão, que tinham o objectivo de estimular a cooperação entre agricultores. A estes organismos, juntam-se outros enquanto produtores de filmes “especializados”, como: o Laboratório Nacional de Engenharia Civil, o serviço de cinema da Faculdade de Farmácia do Porto, os serviços de cinema e televisão da Junta de Acção Social. Quanto ao filme de carácter educativo e didático, Luis de Pina, considera-os sem grande amplitude de produção à excepção dos filmes feitos pela Campanha Nacional de Educação de Adultos, entre 1953 a 1956 e, mais tarde, filmes para a Telescola. Fora dos organismos governamentais, realizam-se também filmes encomendados por empresas, como é o caso do filme *As Palavras e os Fios* (1962), de Fernando Lopes, para a empresa de cabos eléctricos CEL CAT. Por seu lado, a RTP, desde 1956, que é a maior produtora de documentários com filmes (que não sendo exibidos em sala de cinema) constituem “*um manancial precioso da nossa terra e da nossa gente, da história moderna de Portugal*”.²⁴ Segundo Luis de Pina, a nova produção em 16mm permitiu uma liberdade criativa e “*uma nova visão cinematográfica que, embora limitada ao pequeno vídeo, não é menos documental nem menos autêntica*”²⁵.

Com a revolução de Abril e os anos que se seguem, abriram-se os olhares sobre a sociedade, e é apresentado ao país e ao mundo um Portugal até então desconhecido. Um país, com as suas necessidades e problemas sociais, em plena transformação. A ocupação de terras, as manifestações, as cooperativas agrícolas, os debates (agora possíveis). O mundo real era agora representado com os seus acontecimentos e conflitos. Os documentários que se fizeram neste período exprimiam sentimentos/emoções antes proibidos de se revelar e mudaram a forma de fazer cinema e televisão em Portugal.

²¹ PINA, L. (1977)

²² *Idem*

²³ Criado em 1917 e em 1977, funcionava nos Serviços Cartográficos das Forças Armadas.

²⁴ PINA, L. (1977)

²⁵ *Idem*

Os anos que se seguem, a década de 80 pauta-se por uma certa inatividade, e produção pobre, onde é comum encontrarmos produções em que muitas vezes se confunde o documentário com a reportagem, notando-se também um certo abandono da prática do documentário por parte de alguns realizadores, que tentam agora explorar o tema antropológico através da ficção. Mas, todo um conjunto significativo de autores de várias tendências, tanto na ficção como no documentário, terá presença relevante durante esta década, como António Reis, Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, José Fonseca e Costa, Luís Filipe Rocha, Lauro António, Jorge Silva Melo e Ricardo Costa (que se dedicará bastante ao documentário).

As políticas audiovisuais dos meados da década de 80 revelaram mudanças significativas no seio do cinema. O fim das cooperativas e o corte de alguns produtores independentes com a RTP, que apesar de participar financeiramente alguns projetos de filmes portugueses, deixou o documentário para segundo plano em detrimento da ficção. Esmorece a produção independente e o mercado de exibição de cinema (ficcional e documental) está agora sujeito ao domínio de Hollywood, tornando cada vez mais reduzidas as possibilidades de se exibirem filmes independentes e de produção nacional.

Apesar deste marasmo ou desmotivação, as pessoas dos meios artísticos e intelectuais, continuavam a conhecer-se, a partilhar e a conviver, encontrando-se informalmente noutros espaços - na vida noturna lisboeta dos anos 80 - em que a política foi substituída por uma aproximação mais humana e artística. Ponto de encontro entre músicos, atores, realizadores e demais meios artísticos, no bairro alto, o Frágil (bar emblemático) abria as portas. Por esta altura, já não se filmava a revolução.

Foi preciso esperar até aos anos 90, para que surgisse uma nova geração de realizadores, que iria contrariar o entorpecimento vivido até então, e combater desta forma, o atraso face à produção feita no estrangeiro. Segundo José Manuel Costa, até aos anos 90: *“não houve no nosso país uma verdadeira tradição documental, no sentido em que não houve um movimento, mesmo que pouco expressivo ou temporário, que tenha apostado consistentemente no género e que tenha dialogado com as etapas mais fortes do género”* (COSTA, J.M, 2005).

Com o aparecimento de ciclos de cinema, encontros internacionais de cinema documental, como o da Amascultura ou associações que promoviam o género documentário, como a Apordoc - Associação pelo documentário (1998), o documentário

sofreu a lufada de ar fresco, que tanto estava a precisar. Estes foram dos grandes impulsionadores, para que tenha havido a promoção e estímulo para a criação do género documental em Portugal. Outro momento importante foi no que diz respeito às questões de financiamento, a partir de 1993 a criação de apoios financeiros específicos para a produção e desenvolvimento de documentários pelo IPACA (Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual), organismo tutelado pelo Ministério da Cultura e antigo Instituto Português do Cinema.

Na segunda metade dos anos 90, surge uma nova geração de realizadores, onde se destacam pelo seu trabalho, Catarina Mourão (*A Dama de Chandor*, 1998), Graça Castanheira (*Céu Aberto*, 1997), Catarina Alves Costa (*Senhora Aparecida*, 1994), e Pedro Sena Nunes (*Margens*, 1995). Realizadores que se apropriam do género documental como forma de trabalho nas suas obras cinematográficas. José Manuel Costa refere que *“aparecia uma nova geração (simultaneamente interna e externa aos habituais mecanismos de reprodução do meio cinematográfico) que via no documentário um desafio em si e não, essencialmente, um terreno de passagem...Tinha sido preciso esperar muito, e tinha sido preciso que os anos pós-censura permitissem diluir a herança do passado.”* (COSTA, J.M., 2005). Por esta altura, surgem obras que rompem também de vez com a estrutura da reportagem televisiva. E falando de televisão, respondendo às novas dinâmicas e exigências do panorama audiovisual e televisivo português, resultado também do surgimento de canais privados de TV e da televisão por cabo, surgem instituições de ensino superior, que à semelhança do que já vinha sendo feito nesta área em universidades no estrangeiro, começam a apresentar no seus currículos, disciplinas nas áreas do cinema e audiovisuais. Inicialmente em jeito de variantes ou especializações, esta área acabou por evoluir e adquirir importante relevância académica.

No final do século XX são várias as universidades e escolas técnicas em Portugal com cursos na área do cinema, como a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, a Escola Superior de Teatro e Cinema, a Escola Superior Artística do Porto, a Universidade Nova de Lisboa, o Instituto Politécnico do Porto, as escolas *Restart* - Escola de Criatividade e Novas Tecnologias e a ETIC - Escola Técnica de Imagem e Comunicação, escolas que vão surgindo cada vez mais com o virar do século até aos dias de hoje, como na Universidade da Beira Interior, na Universidade de Aveiro e na Universidade Católica - Escola de Imagem e Som. Inicialmente estas escolas limitaram-se

a uma abordagem do documentário voltada para o audiovisual televisivo e o jornalismo, negligenciando desta forma a cinematografia do documentário. Contudo, e com o passar do tempo deram-lhe a devida importância, reenquadrando-o e devolvendo-o ao seio do cinema, graças aos próprios realizadores, que assumiram também o papel de formadores e professores e talvez por isso, a génese ontológica do documentário cinematográfico não se tenha perdido na amálgama de outros produtos audiovisuais.

Despontam jovens realizadores com desejo de criar, produzir e mostrar, como Cláudia Varejão (*Falta-me*, 2004), Cláudia Clemente (*&Etc*, 2007), Miguel Clara Vasconcelos (*Documento Boxe*, 2005) e Miguel Mendes (*D. Nieves*, 2001), que experienciam o documentário nas suas primeiras obras nesses primeiros anos. Se havia vontade de criar, havia também necessidade de encontrar um espaço para mostrar. Em 2002 pelas mãos da Apordoc, surge o Doclisboa com a responsabilidade de representar e promover o documentário português, dando lugar à sua exibição. Festival, que transformar-se-ia em poucos anos, num dos festivais de documentário de maior relevo na Europa, sendo o segundo festival dedicado ao cinema documental com mais público e sobre o qual falarei em pormenor mais à frente.

Face ao substancial crescimento na produção do documentário, surgem também mais festivais de cinema que incorporam o documentário na sua programação, entre os quais, o Festival AVANCA- Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia, o OvarVídeo, os Caminhos do Cinema Português em Coimbra, e o Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde. Passando a ser também, bastante comum encontrar o género documentário na programação de festivais de cinema de carácter mais ficcional. Em 2006, a Videoteca da Câmara Municipal de Lisboa e a Apordoc uniram esforços e criaram, PANORAMA - Mostra do Documentário Português, assumindo-se como um canal privilegiado para aceder aos documentários feitos em Portugal ou por portugueses. Uma mostra não competitiva, mas um espaço privilegiado para a “*exibição e discussão das imagens que compõem o país. Lugar onde o documentário português é retratado de forma completa, na sua diversidade e riqueza, e onde espectadores, programadores, cineastas, produtores se juntam lado a lado para observar o estado actual do cinema documental português, e perceber que caminhos futuros se desenharam para ele.*”²⁶

²⁶ In, Site oficial PANORAMA disponível em www.panorama.org.pt

Em pouco mais de uma década o documentário português renasceu e desenvolveu-se a uma velocidade nunca antes vista. Festivais como o IndieLisboa - Festival de Cinema Independente de Lisboa, o Fike – Festival de Curtas Metragens de Évora e o Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde, são hoje referências no panorama nacional e internacional e apresentam nas suas programações o documentário. Estes festivais têm tido um papel fundamental na visibilidade dada ao género, captando também públicos onde as obras documentais são tão bem acolhidas quanto as obras de ficção.

Estaremos hoje a viver numa época em que o documentário está envolvido num processo em movimento, onde a revolução tecnológica assume cada vez mais relevância e se começam a pensar as suas dimensões culturais, sociais e mesmo económicas. No final da primeira década deste novo século, podemos dizer que a vizibilidade do documentário português nunca foi tanta. São várias as obras, a terem cada vez mais vizibilidade, a receberem prémios em festivais internacionais e a verem as suas obras a terem estreias comerciais, de uma forma geral a saírem das fronteiras do país e a ganharem reconhecimento lá fora. São exemplos, o documentário de Miguel Gonçalves Mendes, *José e Pilar*, que estreado em Portugal em 2010 foi dos filmes portugueses mais visto do ano.

Com esta nova geração, surgem obras, como *Os Lisboetas* (2004) de Sérgio Tréffaut, que recebeu o prémio de melhor filme português do Indielisboa (2004), *Meu Querido Mês de Agosto* (2008) de Pedro Gomes, presente no Festival de Cannes, *Ne Change Rien* (2009) de Pedro Costa, filmes, que ao lado de *Estranho Mundo de Angélica* de Manoel de Oliveira e de filmes de Martin Scorsese ou Sofia Coppola, constam da lista dos 25 melhores filmes de 2010 ²⁷ da revista *The New Yorker*. São também exemplos, o filme *Complexo - Universo Paralelo*, primeira obra dos irmãos Mário e Pedro Patrício²⁸, que além de estreia comercial, recebeu o prémio de melhor filme internacional de direitos humanos na 7ª edição do *Artivist Film Festival*²⁹ ou o filme *Brumas* (2003) de Ricardo Costa, de natureza autobiográfica, rodado sem objectivos comerciais e sem apoios financeiros e de características experimentais, teve estreia internacional no Festival de Veneza em 2003. No entanto, muitos destes filmes têm em comum, a particularidade de serem obras onde o documentário se confunde com a ficção, são por isso docuficções.

²⁷ In, *The New Yorker*, disponível em <http://www.newyorker.com/online/blogs/newsdesk/2010/12/richard-brody-films.html>

²⁸ Nesta primeira obra, Mário e Pedro Patrício, realizaram sem apoios financeiros, um documentário num dos mais problemáticos e perigosos locais da cidade do Rio de Janeiro, o Complexo do Alemão.

²⁹ O maior festival de cinema do mundo inteiramente dedicado aos direitos humanos e dos animais e à preservação do ambiente.

[Esta página foi intencionalmente deixada em branco]

6. A DIVULGAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO EM PORTUGAL

6.1 A Televisão

O documentário português continua a ser algo marginalizado nos circuitos comerciais e reflete-se também a nível televisivo, por exemplo, somente a RTP2 (segundo canal da televisão pública) tem vindo a incidir a sua atenção sobre alguns filmes deste género. O interesse das televisões comerciais pelo documentário cinematográfico em Portugal é bastante reduzido e por isso a sua exibição tem pouca expressão. Porém, mesmo a RTP - Rádio e Televisão de Portugal³⁰, que enquanto cofinanciadora de projetos apoiados pelo ICA, detém privilégios de exibição, prefere não os integrar nas suas grelhas de programação. Nos primeiros anos deste novo século o canal apresentou um novo programa dedicado ao documentário, o programa Docs (2003). Programa que viria sem dúvida a preencher uma lacuna existente na falta de divulgação e semanalmente exibia exclusivamente documentários de produção nacional. Um programa criado com o objetivo principal de construir uma visão sobre a realidade portuguesa e do mundo através de obras de autor e pela, primeira vez, os documentários portugueses contemporâneos ganhavam visibilidade e a horas regulares. É inegável, que o programa teve uma elevada importância no que diz respeito à divulgação deste género que crescia em Portugal.

Atualmente, tirando os canais temáticos de cabo, continua somente o segundo canal de televisão pública, a exibir documentários quase diariamente (programa com a mesma designação Docs), no entanto, na sua maioria de origem estrangeira e são privilegiados sobretudo documentários mais formatados para televisão e uma duração que quase nunca ultrapassa os 60 minutos. Os critérios e os filmes exibidos foram sempre muito discutidos por muitos realizadores, por estes estarem muitas vezes sujeitos às limitações impostas pelo formato exigido pela TV e as temáticas mais acolhidas serem as de viagens, natureza, assuntos históricos ou atualidades, fugindo de temas considerados para muitos realizadores como fundamentais, como o quotidiano, as pessoas. Relativamente às grelhas de programação das televisões, o realizador Pedro Sena Nunes diz: *“Conheço alguns casos em que a sugestão da redução de tempo dos filmes para os encaixar nalgumas grelhas de*

³⁰ Em 2004, foram reestruturadas as empresas públicas, Radiodifusão Portuguesa (RDP) e a Radiotelevisão Portuguesa (RTP) e fundidas numa única empresa pública, a Rádio e Televisão de Portugal.

programação é ditada pela própria direcção do canal televisivo, de forma a se poder encaixar os filmes nos timings standards. (...) Alguns vêem os trabalhos chumbados dentro das televisões. Lembro-me de raras excepções, em que existiu a criação de um ciclo de cinema documental e o pacote de filmes foi respeitado em termos da duração dos filmes. Caso contrário o documentário vive na ditadura das grelhas televisivas."³¹

Em contrapartida, Nuno Sintra Torres diz que: "*Os filmes que os realizadores portugueses fazem vão para as salas de cinema e ninguém os vai ver às salas de cinema! (...) os cineastas portugueses devem passar a fazer filmes para TV e séries pequenas de 6 episódios*"³², e que "*A Comunidade Audiovisual deve considerar ser uma indústria exportadora. Produzir para o mundo – com a Web, acabaram-se as fronteiras*", e que "*muitas vezes, as produções portuguesas são feitas para o mercado interno, quando devem ser feitas a pensar no externo*"³³. Acrescentando, que os documentários que não sejam de autor podem ser um dos outros caminhos para o futuro do género documental.

Na génese desta estética, recordamos o modelo e estética de Grierson, em que o documentário enquanto género cinematográfico seria um instrumento com carácter pedagógico e teria o objetivo de educar e formar. Neste sentido, os documentários do movimento britânico dos anos 30, estarão na génese da reportagem televisiva e de características também do documentário televisivo. Para Manuela Penafria este tipo de estética, apresenta-se como um documentário de exposição (PENAFRIA, M., 1999) uma vez que a utilização de uma *voz-off* (a voz de deus) conduz o espectador para o conteúdo do filme através de uma exposição, descrição e explicação do que acontece nas imagens apresentadas. Bill Nichols, a propósito do modo de exposição acrescenta:

"The expository mode addresses the viewer directly, with titles or voices that propose a perspective, advance an argument, or recount history. Expository films adopt either a voice-of God commentary (the speaker is heard but never seen), (...) or utilize a voice-of-authority commentary (the speaker is heard and also seen)" (NICHOLS, B., 2001)

³¹ In, entrevista a Pedro Sena Nunes disponível em <http://pedrosenanunes.blogspot.com/search?updated-max=2011-04-28T09%3A28%3A00-07%3A00&max-results=100>

³² In, Revista Briefing Outubro 2011

³³ Idem

Ao contrário do olhar jornalístico presente na reportagem, o olhar do cineasta quando trabalha a imagem, é cinematográfico e carrega consigo a capacidade de informar, mas também a de emocionar. O cineasta deve trabalhar a imagem numa perspetiva emotiva. Na construção do objeto artístico, ele trabalha a subjetividade própria da realidade, sendo por isso a estética do documentário livre na sua linguagem que pode adquirir múltiplas formas. *“Ao contrário da ficção, o documentário oferece-nos acesso ao mundo e não a um mundo. No ecrã podemos encontrar, ou uma história e o seu mundo imaginário, ou um argumento sobre o mundo histórico. Uma história sobre o mundo imaginário não é mais do que uma história. Uma história sobre um mundo real é um argumento”* (PENAFRIA, M. 1999). É comum o realizador de documentário, deixar sempre o final em aberto, permitindo desta forma ao espectador a liberdade da interpretação.

Com a oferta e concorrência de uma variedade enorme de canais de TV, os primeiros 5 minutos de filme têm de conter toda a informação daquilo que vai acontecer nos minutos seguintes e ficamos logo a saber do que se trata, onde estamos e o que vai acontecer. É imposta uma narração que descreva de imediato o que se vai ver. O documentário visto desse ponto de vista é feito para agarrar o espectador. É esse o paradigma da TV, como que prisioneira das audiências. Tanto a televisão, (que oferece), como o espectador (que recebe) estão ambos habituados, a conteúdos como a reportagem e como refere Manuela Penafria: *“Na reportagem as imagens têm uma função o mais das vezes ilustrativa (...) As afirmações da voz-off são, em geral, imediatamente confirmadas pelos entrevistados. A descrição pormenorizada do ambiente geral (o chamado ‘ponto da situação’, a personalização da ‘história’ e o discurso directo (citações) são algumas das técnicas frequentemente utilizadas e que fazem parte do Livro de Estilo do jornalista”*. (PENAFRIA, M. (1999).

Por outro lado, o documentário é também capaz de usar uma dramaturgia, com princípio, meio e fim, seguindo as regras da ficção, e é por isso também capaz de contar histórias, informar, comover e mostrar aquilo que não é óbvio e tal como na ficção fazer com que o público tenha vontade de ver o seu desenrolar. Porém existe uma barreira a quebrar. Na TV, pormenores como o uso de fotos, imagens fixas ou uso do preto e branco podem provocar constrangimentos junto de programadores. Como se aspetos aparentemente “clássicos” não pudessem coexistir no nosso tempo e sobretudo num filme

contemporâneo. Contrariando esta tendência/exigência apropriada pela televisão, em 2009, Susana de Sousa Dias, atreveu-se e associou estes dois aspetos (imagem fixa e a preto e branco) no filme *48*.



Figura 15: *Still de 48*, de Susana de Sousa Dias, 2009

O filme revela os testemunhos das pessoas entrevistadas pela realizadora, sobrepostos às fotografias a preto e branco que lhes foram tiradas pela PIDE. São dezasseis histórias de homens e mulheres presos e torturados pela polícia política do Estado Novo. Mostra uma severidade, tanto visual como de conteúdo, que faz com que seja extremamente filosófico na linguagem que propõe como solução ao tema abordado. Contrariamente ao que se poderia pensar pela abordagem, o filme estreou em Portugal, recebeu vários prémios e foi exibido por exemplo em Londres, Paris, Belgrado, Pamplona, Bratislava, Nice e Cairo.

O ponto de vista do realizador e o tempo, que demoramos a descobrir, desvendar, aquilo que estava oculto, perde-se com o tempo redutor da televisão. Será difícil contrariar esse formato e será um desafio atrair públicos, espectadores, mas necessariamente por conteúdos mais formatos? Não haverá espaço e forma de captar audiências com filmes de autor? Importa refletir sobre o futuro do serviço público de televisão em Portugal e do espaço dado ao documentário na sua grelha.

6.2 AO NORTE

Lugar do Real - *website*

Em Portugal são poucos os espaços na internet onde podemos visualizar filmes do género documentário. Desta forma, destaco o *site* o Lugar do Real, administrado pela Ao Norte - Associação de Produção e Animação Audiovisual (1994), que tem como principal objetivo a produção e a divulgação audiovisual.

O Lugar do Real é um espaço de visionamento de documentário, filmes e vídeos e ainda de fotografia documental. O *site* é no panorama português, um dos únicos sítios na internet, onde se pode aceder a filmes do género documentário, sendo um sítio de visionamento do documentário, de filmes e vídeos escolares assim como de fotografia documental. Estes registos estão à disposição para fins pedagógicos, de investigação ou culturais e o site incorpora, três áreas, pelas quais se debate - Lugar do Real, as Escolas e a Fotomemória.

A primeira secção será, o Lugar do Real – documentários e outros olhares, que se apresenta como uma alternativa ao acesso e valorização do documentário e permite o visionamento mais alargado de obras muitas vezes condenadas a uma divulgação reduzida. Serve também de base de dados a programadores que queiram seleccionar documentários e outras obras audiovisuais para projetar em salas. Facilitados, por uma subdivisão por temas, o Lugar do Real, oferece documentários e outros olhares, entre os quais:

Etnografia (11 filmes)

Sociedade (37 filmes)

Biografia e História (16 filmes)

Arte e Património (49 filmes)

Outros Olhares (35 filmes)

Ciência e Natureza (1 filmes)

Cultura afro-atlântica (25 filmes)

A navegação no *site* é bastante simples, sem confundir, bastante intuitivo e de fácil acesso à informação. É possibilitada a pesquisa através de *tags* (realizador ou temática) e ao selecionar um filme, é-nos dado não só o filme para visualizar, mas também a sua sinopse, informação sobre o realizador e restante ficha técnica do filme. É dada também ao utilizador, a possibilidade de comentar o filme, dar-lhe pontuação e ainda partilha-lo, quer pela partilha do seu código embebido, quer diretamente na rede social *Facebook*.

Um encontro com outros olhares, nele encontramos registos na área da antropologia visual, depoimentos, memórias, entrevistas, imagens de arquivo; Apresenta-se como um incentivo para a recuperação e a partilha, em formato digital, de filmes em 8mm com valor histórico e cultural (tema Século XX em 8mm); é por isso um lugar privilegiado para encontramos essa conversão do analógico para o digital. Podemos encontrar também entrevistas a jovens realizadores ou videocliques musicais na secção de arte. Entre os vários filmes disponíveis para visualizar na plataforma, encontram-se filmes de realizadores como Leonor Areal, Diana Andringa, Regina Guimarães, Sagueneil ou Gonçalo Tocha (*Balaou*, vencedor do Indielisboa em 2007).

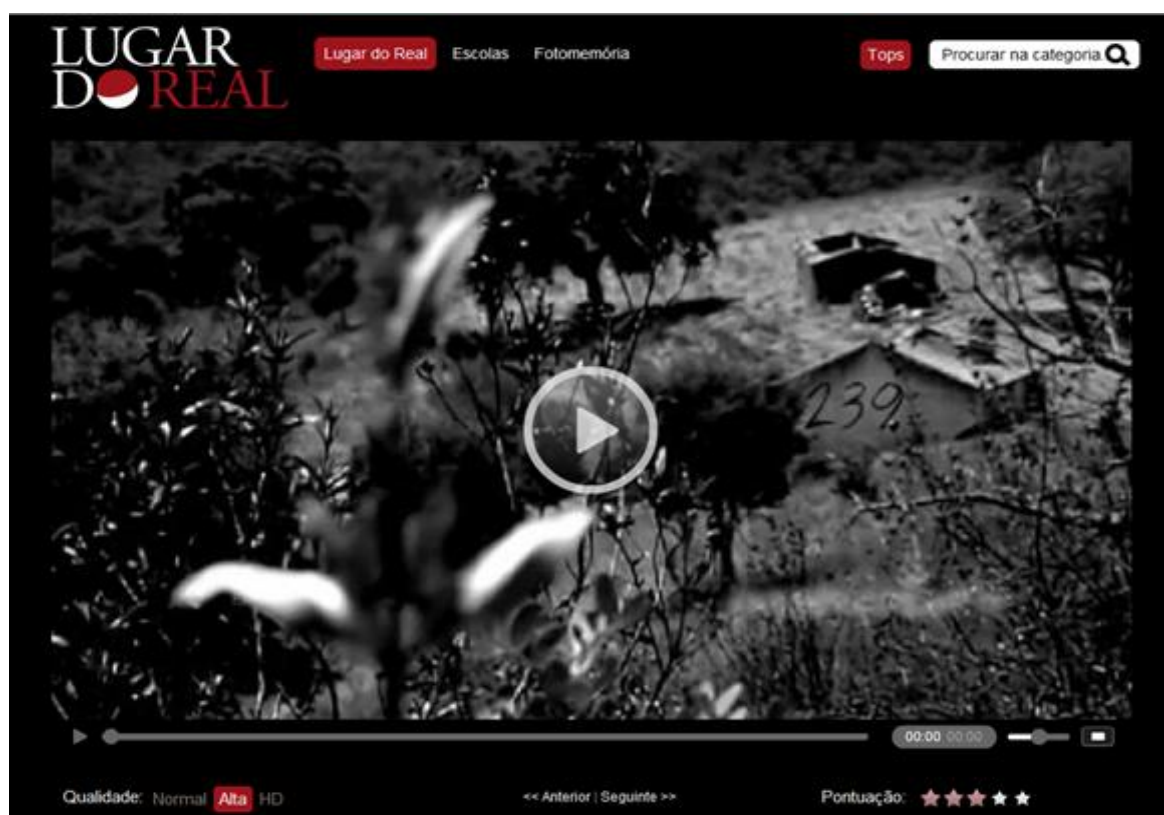


Figura 16: *Still* do website Lugar do Real

Qualquer pessoa pode submeter à organização a inserção dos seus filmes no *website* sejam eles curtas ou longas-metragens e sem restrição de duração, sem comprometendo a qualidade da sua reprodução, que pode ser feita em qualidade normal ou alta. Aos realizadores, é-lhes permitido também usar o espaço para mostrar fotografias de rodagem, entre outras e desta forma divulgarem o seu trabalho.

As escolas são também uma das áreas a que a associação dá primazia. Assumindo-se como uma janela aberta para as obras realizadas por alunos de escolas de cinema e de audiovisuais. No seu acervo digital *online*, na secção Escolas - Vídeo na Escola, conta com mais de 50 vídeos de escolas de cinema e audiovisuais e cerca de 100 vídeos de escolas do ensino básico e Secundário. As escolas podem enviar trabalhos realizados por alunos, sejam filmes de ficção, de animação, experimentais ou documentários.

Escolas de Cinema e Audiovisuais (59 vídeos)

Ensino Básico e Secundário (102 vídeos)

Na 3ª secção, dedicada à fotomemória, o site apresenta a memória do século XX, um espaço de divulgação da fotografia documental e que se apresenta também em temas:

Acontecimentos (398 fotos)

Lugares (307 fotos)

Trabalho (381 fotos)

Sociedade (354 fotos)

Para além da formação e do carácter pedagógico, a associação produz também filmes documentários de carácter etnográfico e social, e pelo seu cineclube com várias sessões e centenas de filmes ali exibidos, prova que há cada vez mais um público que exige uma alternativa ao cinema dominado pelo mercado e que é distribuído e exibido nas salas comerciais e por isso tem também o objetivo de formar novos públicos. A associação tem ainda um centro de documentação, organiza oficinas de fotografia e vídeo, *workshops* de documentário, em suma, uma série de atividades ligadas ao cinema, que é por isso de extrema importância. A associação é ainda responsável, entre inúmeras atividades pela organização do Prémio *PrimeirOlhar* e organiza, anualmente, os Encontros de Viana - Cinema e Vídeo.

6.3 OS FESTIVAIS DE CINEMA DOCUMENTAL

Ao longo dos últimos anos, o documentário português tem vindo a crescer e no panorama de exibição e divulgação de cinema documental em Portugal, é fundamental falar da Apordoc - Associação pelo Documentário. Sendo uma associação cultural sem fins lucrativos, tem tido desde a sua criação em 1998, um papel fundamental na promoção e divulgação, da produção e distribuição de filmes documentário nacional e internacionalmente, estabelecendo ligações com outras instituições nacionais e estrangeiras. Nos pontos que se seguem falarei sobre três espaços de promoção e divulgação do documentário, debruçando-me sobretudo nas suas últimas edições.

Das principais atividades da Apordoc constam:

Doclisboa - festival internacional de cinema de Lisboa;

Lisbon Docs - fórum internacional de financiamento e coprodução de documentários;

PANORAMA - mostra do documentário português;

Docs Kingdom - seminário internacional de cinema documentário;

Doc's For Kids - *atelier* de documentário para crianças;

Doc Escolas - apresentação de documentários nas escolas;

Doc Europa - mostra do documentário europeu;

Docs.pt - revista de cinema documental³⁴

A par destas atividades, participa também em ações de promoção em mercados e eventos internacionais. Com o intuito duma maior proximidade e acessibilidade ao género, promove também extensões, programações coorganizadas com cineclubes, Câmaras Municipais, associações culturais, entre outros.

³⁴ A docs.pt é a única publicação portuguesa dedicada ao cinema documental e uma das poucas existentes na Europa. Bilingue – em Português e em Inglês – é editada duas vezes por ano (em Junho e em Outubro), a docs.pt foi criada para servir de veículo de promoção e de difusão da cultura cinematográfica portuguesa, dos seus autores, obras e realidades.

6.3.1 O Doclisboa | festival internacional de cinema de lisboa

Como referido anteriormente, o Doclisboa é um dos principais festivais do género documentário feitos em Portugal. Organizado pela Apordoc, todos os anos, a cidade de Lisboa recebe na segunda metade do mês de Outubro, um dos mais importantes festivais do ano. O Doclisboa apresenta todos os anos os melhores documentários da última temporada e reúne uma série de programações competitivas e não competitivas, incluindo uma retrospectiva de autores de renome internacional do cinema do género documental (Jean Rouch, por exemplo, foi um dos homenageados do Doclisboa 2011 com a maior retrospectiva da sua obra realizada em Portugal). No decorrer do festival, realizam-se também encontros informais com realizadores, que estimulam o diálogo entre os profissionais e o público. Paralelamente, os participantes do festival podem também assistir e participar no Fórum Internacional para coproduções, o Lisbon Docs. Uma coprodução da Apordoc e da European Documentary Network (EDN), o Lisbon Docs é um fórum de financiamento e coprodução de documentários destinado a realizadores e produtores, onde é possível desenvolver projetos de documentário e estabelecer desta forma, as bases para a coprodução e o financiamento a nível europeu. Estes projetos são apresentados em sessões públicas de *pitching* perante um painel de representantes de canais de televisão internacionais e representantes de instituições financiadoras de documentários.

Mas voltando ao fundamental do Doclisboa, o festival, pretende partilhar com o público um retrato vivo e cinematográfico do estado do mundo e da linguagem do documentário. Sendo poucos os documentários que passam na TV, o festival oferece ao público a oportunidade de ver filmes feitos em Portugal e no estrangeiro. Pode-se dizer que o Doclisboa está a crescer como o próprio documentário português se está a desenvolver. Como exemplo, em 2010 o festival contou com quase 37 mil espectadores, um número que tem vindo a crescer de ano para ano, demonstrando uma cada vez maior capacidade de atrair públicos.



Figura 17: Público Doclisboa, Cinema S. Jorge, 2010

No IX Festival (2011) foram apresentados mais de 170 filmes de 33 países diferentes, entre os quais 29 eram portugueses. A programação contemplou uma série de primeiras obras, das quais quatro foram portuguesas, o que é de fundamental relevância, no ponto de vista do festival enquanto motivador e incentivador à criação do género em Portugal. Em 2011 depois de 11 dias de festival, segundo dados da organização, a edição registou cerca 27 mil espectadores. À primeira vista poderá parecer uma diminuição relativamente ao ano anterior, mas este número explica-se, pela redução do número de obras e número de projeções. Ainda assim, notou-se um aumento de espectadores por sessão e foram várias as que esgotaram.

Importante também referir, que pela primeira vez no festival, um filme português fez parte dos treze filmes a concurso na Competição Internacional. *É na Terra, não é na Lua* de Gonçalo Tocha sobre a Ilha do Corvo, distinguido com menção especial no Festival de Cinema de Locarno³⁵, concorreu ao prémio máximo do festival ao lado de obras de *Thomas Heise*, *Nikolaus Geyrhalter*, *Fernand Melgar* ou *Stefano Savona*.

³⁵ Filme selecionado também para: CPH:DOX - Copenhagen International Documentary Film Festival (Nov 3 - 13, 2011); DocLisboa - Festival Internacional de Cinema (Oct 20 - 30, 2011); VIFF - Vancouver International Film Festival (Sep 29 - Oct 14, 2011); Valdivia International Film Festival (Oct 11 - 16, 2011); Viennale - Vienna International Film Festival (Oct 20 - Nov 01, 2011)

Gravado durante quatro anos na ilha do Corvo, a ilha mais pequena do Arquipélago dos Açores, *É na Terra e não na Lua*, filme de 180 minutos, "é uma espécie de arquivo contemporâneo em movimento"³⁶ de "uma microcomunidade, fechada em si própria"³⁷, como diz o próprio realizador Gonçalo Tocha.



Figura 18: Still do documentário *É Na Terra, Não é Na Lua*, de Gonçalo Tocha, 2011

Entretanto, na noite do dia 29 de Outubro, foi conhecido o grande vencedor, *É na Terra não é na Lua* de Gonçalo Tocha, foi o grande vencedor desta edição. O documentário, como que diário/filme-ensaio sobre a ilha açoriana do Corvo ganhou o prémio máximo do Doclisboa 2011, o Grande Prémio Cidade de Lisboa para melhor longa ou médiametragem. O seu filme anterior *Balou* foi também considerado a melhor longametragem portuguesa no IndieLisboa 2007.

³⁶ In, Agência Lusa, Lisboa, 29 Outubro 2011

³⁷ Idem

Depois da surpresa de Gonçalo Tocha, acrescento aqui mais informação sobre os vencedores desta edição Prémios Doclisboa 2011³⁸:

Competição Internacional

Grande Prémio Cidade de Lisboa para melhor longa ou média-metragem

É Na Terra Não É Na Lua, Gonçalo Tocha, 180' Portugal 2011

Prémio Doclisboa para melhor curta-metragem

Con la Licencia de Diós, Simona Canonica, 26' Suíça 2010

Prémio Especial do Júri Doclisboa

Territoire Perdu, Pierre-Yves Vandeweerd, 75' Bélgica, França 2011

Prémio Revelação Doclisboa

Prémio para a melhor primeira longa ou média-metragem transversal à Competição Internacional, Investigações e Riscos

Ami, Entends-tu, Nathalie Nambot, 55' França 2010

Prémio Universidades

Prémio Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para melhor longa ou média-metragem da Competição Internacional

De Engel Van Doel, Tom Fassaert, 76' Holanda, Bélgica 2011

Investigações

Prémio RTP2 para melhor documentário de Investigação

(inclui a compra dos direitos televisivos para Portugal)

Diário de Uma Busca, Flávia Castro, 107' Brasil, França 2010

Menção Honrosa do Júri do Prémio Investigações

Rechokim The Collaborator and His Family, Ruthie Shatz e Adi Barash, 84' França, EUA, Israel 2011

Competição Portuguesa

Prémio Doclisboa para melhor longa ou média-metragem

Yama No Anata, Aya Koretzky, 60' Portugal 2011

Prémio Caixa Geral de Depósitos para melhor primeira obra

A Nossa Forma de Vida, Pedro Filipe Marques, 91' Portugal 2011

Prémio Doclisboa e ISCTE-IUL para melhor curta-metragem

Praxis, Bruno Cabral, 29' Portugal 2011

Prémio Escolas

Prémio Restart para melhor longa ou média-metragem da Competição Portuguesa

Yama No Anata, Aya Koretzky, 60' Portugal 2011

Prémio C.P.L.P.

Prémio para a melhor longa ou média-metragem dos Países de Língua Portuguesa

Diário de Uma Busca, Flávia Castro, 107' Brasil, França 2010

³⁸ Informação recolhida no dia 29 de Outubro de 2011 no site oficial do Doclisboa em <http://www.doclisboa.org/2011/>

Esta edição de 2011 contou também com a presença de Agnès Varda, a veterana realizadora belga (radicada em França) que partilhou a sua vida com o cinema sob todas as suas formas e foi apresentar pessoalmente no Doclisboa em estreia mundial *Agnès de Ci de Là Varda*, uma série de cinco episódios para televisão, sobre as suas viagens, sítios por onde passou como, Berlin, Boston, Nantes e Portugal.



Figura 19: *Sofia Loren em Portugal*, de Agnès Varda, Póvoa de Varzim, 1953

Da sua passagem por Portugal, ficou a poveira Maria do Alívio fotografada por Varda (Figura 20). A realizadora explica que *“a fotografia “Sofia Loren em Portugal” foi feita na altura de uma reportagem... Pensando nessa reportagem a primeira coisa de que me lembro são as escritas nos passeios em frente à loja de chá- chat quer dizer em português chá, não é? Para mim, que gosto muito de gatos, os gatos estavam nos passeios e fartei-me de os fotografar. Fotografei também muitas mulheres que levavam coisas sobre a cabeça, pão ou bebês. Estive numas aldeias muito bonitas, Nazaré, na costa, e na região de Évora. Atravessei planaltos que parecem a lua. Em Estremoz havia um homem que fazia estatuetas e trabalhava nas finanças, ia receber os impostos de bicicleta e voltava para casa para fazer pequenas esculturas com um canivete. Fiz muitas fotografias sobre a arte popular....”*³⁹. O olhar sempre atento e curioso duma realizadora de valor indiscutível.

Ainda nesta edição, como que de encontro às preocupações abordadas nesta dissertação, foi apresentado no dia 28 de Outubro, integrado na Secção Especial - Fora de Competição do Doclisboa, *Um Filme Português*⁴⁰ um documentário composto por seis segmentos de 17 minutos. São *“Seis olhares sobre um país, e seu lugar no mundo, através do cinema. Uma viagem pela estrada fora, por entre novas fronteiras, à procura de imagens, sons e histórias. Um filme falado, narrado por diferentes gerações, tentando decodificar o ontem, hoje e amanhã do cinema feito em Portugal. Uma reflexão sobre as atuais inquietações ligadas aos sistemas estético, dramático e de produção dos filmes, voltando a uma antiga pergunta: o que é, afinal, o cinema?”*⁴¹. No documentário são entrevistadas várias personalidades do teatro e do cinema, como Luís Miguel Oliveira, Graça Castanheira, António-Pedro Vasconcelos, Luís Urbano, Manuel Mozos, Paulo Rocha, Jorge Silva Melo, Joaquim Sapinho, Saguenail e Regina Guimarães, João Canijo, João Botelho, João Pedro Rodrigues, João Guerra da Mata, Possidónio Cachapa, Miguel Valverde, Marco Martins, Manuela Viegas, Rita Azevedo Gomes, João Lopes, Cláudia Varejão, João Salaviza e Gabriel Abrantes. A inquietude está presente neste virar de década. Prova que o cinema português está em mudança e existe uma consciencialização, um posicionamento, mas também questionar sobre caminhos a ser percorridos.

³⁹ In Agnès Varda, *os filmes e as fotografias*, Cinemateca Portuguesa (1993).

⁴⁰ Longa-metragem, integrada no projeto de investigação “Principais Tendências no Cinema Português Contemporâneo”, do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), sediado na Universidade do Algarve e na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Com realização de Levi Martins, Vitor Alvez, Miguel Cipriano, Jorge Jácome, Vanessa Sousa Dias e Carlos Pereira

⁴¹ Sinopse do filme *Um Filme Português*

6.3.2 PANORAMA | mostra do documentário português

Desde 2006, a Apordoc organiza ainda, em conjunto com a Videoteca Municipal de Lisboa, a Panorama - Mostra do Documentário Português, um evento não competitivo e centrado na produção nacional. Desde a sua primeira edição em 2006, e desde o primeiro momento tem sido um meio privilegiado para contactarmos com documentários feitos em Portugal ou por portugueses, contribuindo assim, para um encontro entre quem faz e quem vê. Uma plataforma de excelência para a exibição e discussão das imagens que compõem o país. Tem a particularidade de ser uma mostra não competitiva, sendo um lugar onde o documentário português é retratado na sua diversidade e riqueza, e onde espectadores, cineastas, programadores e produtores se encontram lado a lado para observar o estado atual do documentarismo português, e perceber que caminhos futuros lhe reservam.

Ao mesmo tempo, a mostra do documentário português pretende ser um encontro com os cinemas, obras do passado e a descoberta de obras, muitas delas fechadas ou esquecidas. Desde a primeira edição, esta mostra pautou-se pelo encontro e (re) descoberta de obras de cineastas como Manoel de Oliveira, António Campos, António Reis e Margarida Cordeiro. Esta é uma forma também de devolver ao público os caminhos que ficaram para trás e abrir os arquivos do cinema português, dando vida aos fragmentos de uma paisagem esquecida. A par deste regresso ao passado, este evento pretende debruçar-se sobre as problemáticas que condicionam hoje em dia a criação documental portuguesa. Todos os anos, a organização orienta-se por um programa gerador de um debate alargado, que questiona os olhares do documentário português, a sua produção e ensino, e os instrumentos cinematográficos com que se constrói. O grande objetivo desta Mostra será, é o de permitir ver, gerar a discussão e descobrir por onde ir.

Nesta dissertação houve a preocupação de perceber a história do cinema documental em Portugal. Talvez com o passar do tempo e a distância conseguida, tenhamos agora um olhar mais apurado e interessado sobre aqueles anos, que ficaram com o tempo esquecidos. Filmes, que nunca saíram da bobine, que nunca foram visionados sequer, que nos separam dos tempos pré e pós Abril, nos permitam perceber e valorizar melhor a obra documental da altura. Talvez vivamos numa era de revivalismo, nostalgia, porque a realidade político-financeira mundial dos dias de hoje, nos faz lembrar, que estes também são anos de mudança e de revolução. A necessidade de mostrar e dar luz a esses

filmes foi o mote da edição de 2011 da Mostra, que se pautou pela reflexão orientada para o cinema contemporâneo, mas também para o passado e para os percursos do documentário Português e o cinema do período revolucionário português, o "Cinema no Pós-Abril".

Nessa edição foi possível visualizar, filmes feitos na altura da revolução e outros sobre ela. Inspirados pelas vozes acabadas de se libertar, realizados na necessidade e pela urgência, a programação recaiu por um retrato desse cinema, com filmes pouco ou nada vistos desde o tempo em que foram feitos, há mais de 30 anos.



Figura 20: Cartaz da Mostra Panorama 2011

7. DOC'S KINGDOM | seminário internacional sobre cinema documentário

Desde 2000, o Doc's Kingdom - Seminário Internacional sobre Cinema Documental (organizado também pela Apordoc), tem sido uma alternativa aos festivais, enquanto fórum de discussão e reflexão sobre os caminhos do documentário contemporâneo. O Seminário tem-se realizado nos últimos anos com carácter internacional e tem como principal objetivo, desenvolver o conhecimento sobre o documentário contemporâneo. Propõe-se à reflexão sobre as principais tendências do documentário e proporciona o confronto do público com realizadores, constituindo-se por isso como um lugar de encontro e debate.

O Seminário tem sido uma oportunidade única para debater e ver alguns dos mais relevantes documentários produzidos nos anos anteriores. Os participantes são convidados a falar com os próprios realizadores em forma de debate alargado e informal. Assume-se como um espaço, que permite pensar as questões do cinema contemporâneo e descobrir novos realizadores. Até à sua última edição, o seminário realizou-se em Serpa, no Baixo Alentejo. A localização geográfica descentralizava desta forma a reflexão e exibição cinematográfica de filmes portugueses. Assumindo uma temática, problemática diferente em cada edição, o seminário tem sido até hoje um espaço de visibilidade para a produção feita em Portugal contribuindo assim, para a criação de um espaço capaz de despertar o interesse pelo cinema documental. Por lá, já passaram alguns dos cineastas mais importantes do cinema documental contemporâneo, como Sergei Dvorstevoy, Rithy Pahn, Erika Kramer, entre os estrangeiros, ou realizadores portugueses, como, Catarina Alves da Costa, Graça Castanheira, Catarina Mourão e Sérgio Tréfaut. Em 2011, devido a dificuldades de financiamento o Doc's Kingdom não se realizou. Apesar dos constrangimentos, a organização propõe-se a voltar em 2012.

[Esta página foi intencionalmente deixada em branco]

8. PROBLEMÁTICAS QUE SE IMPOEM

Importa refletir sobre algumas das dificuldades e desafios, que hoje à semelhança de outros períodos na história de Portugal, o documentário e cineastas em Portugal e no mundo enfrentam. Face ao período económico e político que Portugal atravessa⁴², são várias as propostas e reestruturações em curso no sector audiovisual e cinematográfico em Portugal. Entre as quais a reestruturação da televisão pública, RTP (Rádio e Televisão de Portugal). O Estado propôs cortar na despesa e reduzir transferências do Estado para a estação pública de televisão. Cortes drásticos de custos e de pessoal na TV poderão inevitavelmente gerar uma reviravolta e abalar com muitas das estruturas da televisão pública e do próprio sector da comunicação.

No programa do XIX Governo Constitucional, na secção de apoio às artes, “*O Governo assume o objectivo de aprofundar a ligação do sector do cinema ao serviço público e privado de televisão. Ao mesmo tempo, o Governo reavaliará a execução e gestão do Fundo de Investimento para o Cinema e o Audiovisual.*”⁴³. Tarefa complexa, uma vez que a par da redução da despesa no sector público de televisão, possivelmente um dos canais generalistas (provavelmente a RTP1) será alienado a privados, ficando assim, a RTP2 a ser o único canal aberto a prestar serviço público.

Quer por dificuldades de financiamento, quer por políticas do sector, como será a televisão no futuro e o lugar do documentário nela? Se por um lado assistimos muitas vezes a TV como um espaço de banalização da essência do documentário talvez vejamos no futuro um ainda maior confronto de linguagem com o da televisão. Em Portugal é conhecida a escassez de documentários na TV, sendo os festivais por isso uma oportunidade para se poder ver filmes feitos no país, apesar dos poucos apoios pode-se ver e o que de melhor se faz pelo mundo fora. O serviço público de rádio e televisão tem na sua génese a obrigação de promover a cultura e uma cidadania informada e democrática e necessita pois, de instrumentos para se poder afirmar junto de audiências largas e diversificadas, pelo que alienação de um dos canais da RTP poderá anunciar uma revolução.

⁴² Em Abril de 2011 Portugal pede assistência financeira à Comissão Europeia e ao Fundo Monetário Internacional (FMI)

⁴³ *In*, Programa do XIX Governo Constitucional disponível em

http://www.portugal.gov.pt/pt/GC19/Governo/ProgramaGoverno/Pages/ProgramadoGoverno_43.aspx

Além da reestruturação da televisão pública, a partir de 2011 poderemos assistir a uma viragem e profundas mudanças nas mais variadas áreas da cultura e que naturalmente atingirão também o cinema. O Governo propôs “*uma proposta de Lei do Cinema depois de escutar os vários sectores relacionados com a indústria cinematográfica, e tendo como objectivo a valorização e a melhor divulgação do cinema escrito, produzido e realizado em Portugal*”⁴⁴. No Outono de 2011, o Estado apresentou uma série de organismos a ser fundidos. É o caso da Cinemateca e dos teatros nacionais D. Maria e S. João, que serão integrados e substituídos pelo ACE (Agrupamento Complementar de Empresas). O Opart (Organismo de Produção Artística, EPE), empresa pública que gere a CNB (Companhia Nacional de Bailado) e o Teatro São Carlos, dará origem a um novo organismo que passará a incluir também o Teatro S. João, o Teatro D. Maria e a Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. A par disto, também a Tobis Portuguesa⁴⁵, a mais antiga produtora cinematográfica portuguesa, face a um passivo de milhões de euros e alegando um grande decréscimo do volume de negócios nos últimos tempos, será vendida a capital privado estrangeiro. Originalmente, a Tobis centrou a sua atividade na produção de filmes e na realização de trabalhos de laboratório, porém com o passar do tempo, a Tobis abandonou definitivamente a vocação de produção e privilegiou o desenvolvimento de um conjunto de serviços fundamentais na área da pós-produção e alargou também o seu espetro de atuação ao restauro de arquivos em suporte filme. Em articulação com a Cinemateca e o Arquivo da RTP, a Tobis poderia ter as condições ideais para se afirmar como um laboratório de excelência a nível europeu, uma vez que é das poucas instituições nacionais com capacidade técnica para o fundamental diálogo entre o digital e a película, constituindo-se, uma peça fundamental para uma política para o audiovisual e para a memória do país. Com a privatização da empresa, aguardamos expectantes, pelo que vai acontecer. Tamanhas mudanças talvez não se tenham visto deste 1974 e o PREC⁴⁶ ou aquelas que ocorreram nos meados dos anos 80 do século passado.

Segundo o relatório do Orçamento do Estado para 2012, o orçamento do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) terá uma perda de receitas de cerca de 4,4 milhões. De acordo com o relatório, a quebra deve-se à diminuição de receitas na cobrança da taxa de

⁴⁴ In, Programa do XIX Governo Constitucional disponível em http://www.portugal.gov.pt/pt/GC19/Governo/ProgramaGoverno/Pages/ProgramadoGoverno_43.aspx

⁴⁵ A Tobis Portuguesa foi criada em 1932, com o intuito de apoiar e fomentar o desenvolvimento do Cinema Português tendo, desde então, norteado a sua atividade em função das diferentes necessidades do meio cinematográfico e audiovisual português.

⁴⁶ "Período Revolucionário em Curso" designa o período de atividades revolucionárias, iniciadas durante o golpe militar de 25 de Abril de 1974 e concluídas com a aprovação da Constituição Portuguesa, em Abril de 1976.

exibição, aplicada sobre as receitas da venda de publicidade exibida em salas de cinema e pelos operadores ou distribuidores de televisão. Poderemos refletir sobre o efeito de receitas de publicidade com a reestruturação da RTP e ainda a repercussão que terá a partir de 2012 do aumento do IVA (Imposto sobre o valor acrescentado), de 6 por cento para a taxa intermédia de 13 por cento, na compra de bilhetes de cinema, concertos musicais e outros espetáculos. Uma das preocupações será a possível redução do número de espectadores e por consequência a diminuição de receita de bilheteiras.

Em Outubro de 2011 a Associação Portuguesa de Realizadores (APR) propôs a formação de um Movimento pelo Cinema que envolvesse o máximo de grupos profissionais ligados ao cinema, desde realizadores, produtores, técnicos, atores, argumentistas, músicos, associações profissionais, distribuidores, cineclubes, em suma, todos aqueles que se dedicam de uma ou outra forma, ao cinema. Neste sentido, a Associação Portuguesa de Realizadores defendeu um reforço do financiamento público no cinema e uma clarificação sobre que política deve existir para o sector, que tem visto as suas verbas a diminuir. Defende-se que as receitas obtidas da publicidade das televisões deveriam ser totalmente canalizadas para a produção, difusão e divulgação dos filmes portugueses. Com as sucessivas mudanças de governos, a política para o sector audiovisual e cinematográfico tem vindo a sofrer bastantes alterações. Será necessária uma reflexão sobre a política para o sector. Para que serve, com que meios e quais os objetivos, são questões a colocar.

Para a Associação Portuguesa de Realizadores em causa, estão cortes no orçamento do Instituto do Cinema do Audiovisual e a consequente - defendem os realizadores - redução nos apoios financeiros à produção de cinema. Por esta altura, existe uma grande apreensão no sector, face à suspensão da atividade cinematográfica até à implementação de um novo quadro legal, com a nova lei do cinema e com o orçamento anunciado para 2012 do Instituto do Cinema e do Audiovisual, que será de 11,3 milhões de euros, dos quais 75 por cento estarão já comprometidos devido a compromissos de anos anteriores.

Neste encontro, estiveram representantes da Apordoc, a AIP (Associação de Imagem Portuguesa de Cinema e Televisão), a CPAV (Associação de Técnicos de Cinema) a APAD, dos argumentistas, e a Academia Portuguesa de Cinema. Esteve também presente a Plataforma do Cinema, que reúne realizadores e produtores como João Canijo, Manoel de Oliveira e João Botelho. Num documento redigido para entregar ao

secretário de estado da Cultura (Portugal, conjuntamente com Malta e a Hungria, são os países da União Europeia sem Ministério da Cultura), defenderam um plano de emergência para o cinema, visto que segundo as associações de cinema o sector vive há mais de uma década em situação de “subfinanciamento crónico”.

“A ideia de que num país da dimensão de Portugal a cultura pode depender exclusivamente do mercado é absurda. Nunca assim foi, nunca assim será. Mesmo potências culturais como a França ou a Alemanha, com mercados internos bem maiores do que o português, investem muito dinheiro público no apoio à produção cultural. E consideram esse investimento uma prioridade. Ele não é um favor a ninguém.”

Daniel Oliveira ⁴⁷

Em julho de 2011 foi fundada a Academia Portuguesa de Cinema. A esta Academia caberá promover nacional e internacionalmente o cinema português; fomentar o desenvolvimento das artes cinematográficas, promover o relacionamento e o intercâmbio de informação científica, artística e técnica entre todos os seus membros e ainda atribuir prémios anuais aos melhores filmes e desempenhos nas diferentes categorias profissionais da atividade cinematográfica. Será também representante de Portugal em grandes eventos ou mostras como os Óscares ou os prémios Europeus. Este será possivelmente um passo essencial para o reconhecimento e a valorização do cinema português na sua diversidade, porém, dadas as conjunturas económico-financeiras, o sector poderá atravessar consideráveis retrocessos. A falência de produtoras, projetos a serem cancelados, rodagens a serem interrompidas, desemprego entre atores e técnicos, poderão constituir o efeito imediato de cortes orçamentais. Também segundo Daniel Oliveira *“O cinema português, por exemplo, fez mais pela internacionalização de Portugal do que qualquer outra actividade (talvez com a excepção do futebol). Numa lista recente dos cem melhores filmes da década, que tinha à cabeça obras primas como "Elephant", "Mulholland Drive" e "Saraband" e que está repleta de filmes chamados de "comerciais", surgem seis filmes portugueses, com João César Monteiro logo em 20º lugar. Noutra, da revista americana "New Yorker", surgem dois, em sessenta, com Manoel de Oliveira em quarto. Quantos países de dimensão económica semelhante à nossa atingiram o mesmo nível de qualidade*

⁴⁷ In, *Jornal Expresso* disponível em <http://aeiou.expresso.pt/e-a-cultura-estupido=f592407>

e notoriedade? Quantos sectores de actividade nacional alcançam a mesma projecção internacional? E quanto gastou o Estado, se compararmos com outros países europeus e com outras actividades?”⁴⁸

Este desassossego e apreensão quanto ao rumo e políticas de apoio à criação e produção cinematográfica, não é de agora; nos últimos anos os apoios financeiros têm diminuído e em 2010, numa carta aberta à ministra da Cultura - de então - Gabriela Canavilhas, o realizador Manoel de Oliveira defendeu os jovens cineastas e produtores que *"sempre viveram na precariedade e na insegurança, sem reforma nem subsídio de desemprego"* e acrescentou ainda que *"o cinema português está longe de ser motivo de ruína para o país"*.

Passo a transcrever a carta aberta publicada no *Jornal Público* em Julho de 2010.

“Em defesa do Cinema Português

Por Manoel de Oliveira

Senhora ministra, peço-lhe que pense bem nos problemas que estamos a viver, de modo a encontrar soluções eficazes e justas.

Em defesa dos realizadores e dos produtores de filmes portugueses neste difícil momento por que estão a passar, em defesa desta boa causa, tenho a dizer o seguinte:

Os filmes portugueses nunca foram ruinosos para o país e os seus custos cremos serem os mais baixos em relação à maior parte dos países. É certo que o momento é de crise, mas o cinema português está longe de ser motivo de ruína para o país e exactamente pelo seguinte:

Cada um dos nossos filmes move um grupo de actores, outros tantos figurantes e uma equipa técnica completa.

Este conjunto de contratados mexe com transportes, com restaurantes, com hotéis, etc., etc. E toda esta gente, com aquilo que ganha, faz as mais variadas compras com esses pequenos ganhos do seu trabalho, e isto, para além dos gastos que as próprias filmagens são obrigadas a fazer para produzir cada um dos seus filmes.

Mais: todos, seja dentro ou fora do filme, pagam impostos e esses impostos, feitas as contas, serão montantes aproximados, se não iguais ou até superiores, ao subsídio que o Ministério da Cultura dá para cada um desses filmes. O que quer dizer que o Estado vem a cobrir ou até a receber mais do que os subsídios que atribui a cada filme.

E quero dizer ainda:

Depois os filmes passam a ser exibidos no país, e quantas vezes vendidos para diferentes outros países, alguns dos meus filmes já passaram por esse mundo fora, em cerca de 27 países,

⁴⁸ In, *Jornal Expresso* disponível em <http://aeiou.expresso.pt/e-a-cultura-estupido=f592407>

bem como acontecerá com outros colegas, dando a conhecer as nossas expressões cinematográficas e culturais, uma vez que o cinema figura como uma síntese de todas as artes; para além de representar um reforço nos lucros dos produtores, lucros esses favoráveis ao país, como acontece com os livros, com a pintura ou com a música.

Assim como as televisões nacionais mostram aos seus países o essencial do que se passa no mundo, o cinema nacional divulga a cultura de cada país ao mundo.

Nunca senti ser um “peso” para os governos do meu país. Limito-me a fazer o meu trabalho o melhor que sei e posso para o que sinto ter nascido, tentando questionar os seres, as coisas, a nossa história e o mundo através dos filmes que tive o privilégio de realizar. No tempo da ditadura, fui fazer um curso de fotografia em Leverkusen, oferecido pela Bayer, nos seus estúdios da Agfa. A seguir, fui para Munique, onde comprei na Arnold Richter uma câmara de filmar. Montei numa carrinha tudo o necessário de imagem e som para filmar em qualquer lugar e fiz o primeiro filme a cores revelado pela Tobis Portuguesa: O Pintor e a Cidade que ganhou o meu primeiro prémio no Festival de Cork, a Arpa de Prata. E a seguir filmei sozinho mais quatro filmes, incluído o Acto da Primavera, o único para o qual recebera uma ajuda do SNI, por se tratar de um filme religioso e para o qual tive como meu assistente o malogrado António Reis.

Senhora ministra, peço-lhe que pense bem nos verdadeiros problemas que estamos a viver, de modo a encontrar soluções eficazes e justas. Não pergunte quanto ganha um cineasta que por vezes trabalha durante dois anos debruçado repetidas vezes sobre o arranjo do seu guião para o ajustar ao seu reduzido custo de produção, como fora o caso de alguns filmes e em particular do Estranho Caso de Angélica. Nós, realizadores, não temos direito a qualquer reforma. Cada realizador ganha o seu salário só quando filma, sem garantia nenhuma de continuidade. Não pergunte quanto ganha um actor ou um bailarino. Calculo que sabe que não é muito e que a sua derradeira glória poderá vir a ser a de morrer pobre. Pergunte sim, por exemplo, quanto aufera o administrador da Lusomundo/Zon, o abafador, aquele que esconde os nossos filmes, e que não responde mais depois de se assegurar com um contrato, e que não responde nem a nós nem a quem quer ver e mostrar os filmes portugueses.

Neste momento difícil, penso sobretudo nos meus colegas realizadores mais jovens. Para eles, estes, cortes são profundamente injustos. E penso que, como eu, eles não podem viver sem uma Cinemateca Nacional forte que possa mostrar, hoje e todos os dias, o que é a história do cinema. Não podem viver sem um laboratório de imagem e de som, como o da Tobis, onde há mais de setenta anos faço os meus filmes. Eles precisam de uma lei do cinema que efectivamente proteja o cinema português. E precisam de ser ouvidos para isso. Eles, como eu, sempre viveram na precariedade e na insegurança, sem reforma nem subsídio de desemprego, e sem nunca sabermos se não estaremos a fazer o nosso último filme. Eles, como eu, só temos um desejo: todos ambicionamos morrer a fazer filmes.

Realizador “

10. 3 REALIZADORES, 3 FILMES, 3 CAMINHOS

“O documentário é uma porta aberta para um conhecimento aprofundado sobre a nossa própria realidade” (PENAFRIA, 1999)

É indiscutível que o documentário no século XXI teve um grande impulso com a década de 90 do século passado. Numa década em que tudo se alterava, inclusive a própria produção e industrialização do documentário. O impacto do digital nos modos de produção e a proliferação de novas narrativas romperam com o documentário herdado dos anos pós-censura, e o documentário português lançou-se na epopeia internacional. Como consequência, surge um cinema direto como o de Catarina Alves Costa, Catarina Mourão e Leonor Areal, ou o cruzamento desse “direto” com narrativas mais pessoais ou ligadas à memória familiar, como o de Graça Castanheira, Pedro Sena Nunes e Sérgio Tréfaut. A par dessas vertentes, surge também um novo documentário relacionado com a temática dos arquivos.

A partir dos finais dos anos 90 e com o início do Século XXI, surgem novas obras de realizadores dentro do documentário ou na confluência deste com a ficção, que constituíram o novo rosto desta mudança. Assistimos a uma multiplicidade de experiências vividas, incluindo uma multiplicidade de métodos, de linguagens e de territórios temáticos. A diversidade deste período reflete também a imagem de um país. Olhares no presente que nos falam do passado, do presente, dos tempos ou dos lugares que abordam. Olhares sobre uma experiência atual ou sobre o passado (recente ou longínquo) sobre a cultura popular ou sobre a noite do bairro alto, filmado em África ou num bairro de lata em Lisboa, todos estão a falar de um país. Trazer um pouco desta diversidade e do percurso do documentário feito em Portugal, é então um dos objetivos desta dissertação e da exposição que se segue, com a apresentação de três realizadores, três filmes, três olhares:

Fora da Lei de Leonor Areal

A Morte do Cinema de Pedro Sena Nunes

José e Pilar de Miguel Gonçalves Mendes

10.1 LEONOR AREAL

Fora da Lei

"Tenho um interesse pelo mundo, por perceber o mundo e por lhe dar forma. Por outro lado acho que não tenho muita imaginação ficcional"

Leonor Areal

Fora da Lei é possivelmente o filme mais conhecido da realizadora, mas a sua estreia profissional em cinema deu-se em 1991, com o documentário (curta-metragem) *Da Terra à Pedra*. A cineasta tem desenvolvido trabalho na convergência interdisciplinar de diferentes áreas, desde a Literatura ao Cinema, tendo realizado diversos documentários ao mesmo tempo que ensina e investiga na área do cinema, área em que concluiu doutoramento⁴⁹. Leonor Areal (1961) recebeu aos 8 anos um prémio literário com o qual comprou uma bicicleta e a sua primeira máquina fotográfica. Depois de um curso de Literatura, decidiu dedicar-se ao documentário. Com *Há Drama na Escola* (1993)⁵⁰ ganhou uma bolsa de estudo na *New York Film Academy*. As suas primeiras longas-metragens foram *Geração Feliz* (1999), que passou repetidamente no canal por cabo Odisseia, e *Ilusíada – A Minha Vida Dava um Filme* (2002), exibido em três episódios na RTP. Entre as suas obras estão ainda *Fora da Lei*, (doclisboa 2006 – Menção especial do Prémio Distribuição), *Doutor Estranho Amor* (2005/06), *Ópera Aberta* (2005), *A Guerra no Iraque* (2004), *O Coro* (2003), *The End* (1999) e *Gameboy* (1995).

⁴⁹ Leonor Areal é autora de uma tese de doutoramento em Ciências da Comunicação / especialidade de Cinema, com o título “Um País Imaginado: ficções do real no cinema português”

⁵⁰ Prémio nos V Encontros Internacionais de Cinema Documental Amascultura, 1994

A realizadora teve sempre um interesse profundo pelo cinema documental: *"Tenho um interesse pelo mundo, por perceber o mundo e por lhe dar forma. Por outro lado acho que não tenho muita imaginação ficcional"*⁵¹. Todavia gosta de construir documentários *"como se fossem uma ficção, isto é, pego no material da realidade para fazer uma história, assemelhando-se à estrutura de uma ficção, não o sendo."*⁵²

Apesar das dificuldades como documentarista em Portugal, diz Leonor Areal que: *"A maior parte das vezes invisto com o meu dinheiro naquilo que acredito, independentemente de depois ser apoiada ou não e isso obviamente que é difícil porque uma pessoa fica na penúria, mas fá-lo porque acredita. Os filmes acabam por ficar mais imperfeitos porque não há meios, mas são também autênticos e verdadeiros"*⁵³ Disse em entrevista.

10.1.1 Fora da Lei | o filme

"Como toda a gente. Abri o Público num sábado de manhã e vi que ia haver um casamento daí a uns dias. Aquela tentativa de casamento. Arranjei o telefone, telefonei-lhes e propus-lhes acompanhar aquela situação como documentário e não como jornalista. Elas aceitaram, mas naquele período em que estavam rodeadas por jornalistas não havia lugar para mim nem elas tinham disponibilidade. E acabaram por me chamar mais tarde quando as coisas começaram a complicar-se" Leonor Areal ⁵⁴

O Documentário *Fora da Lei* estreou-se no Doclisboa - Festival Internacional de Cinema Documental, em Outubro de 2006, na Culturgest e dias depois voltou a ser exibido em Cáceres (Espanha), integrado no encontro *"Ágora, el debate peninsular"*. Estávamos em 2006 quando duas mulheres até então desconhecidas, Helena e Teresa, tornaram-se num caso mediático ao assumirem publicamente a sua homossexualidade e alegando a inconstitucionalidade do Código Civil tentaram casar-se em Portugal.

⁵¹ Entrevista ao Jornal *Diário de Notícias* disponível em http://www.dn.pt/gente/interior.aspx?content_id=1405993

⁵² *Idem*

⁵³ In, entrevista aos Jornal *Diário de Notícias* disponível em http://www.dn.pt/gente/interior.aspx?content_id=1405993

⁵⁴ In, entrevista Queer Lisboa - Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa disponível em: <http://queerlisboa.blogspot.com/2007/09/entrevista-leonor-areale.html>

“Eu já tinha a ideia de fazer um filme sobre uma família homoparental por ser uma situação interessante, pouco conhecida, que provoca muitas reações epidérmicas ou não... Ou mais profundas. Achava que era interessante desmontar esse preconceito. Quando elas surgiram percebi que elas poderiam ser essa família, até porque cada uma tem uma filha. É uma família modelo com uma pequena alteração de género. Uma das filhas está com elas, portanto vive o quotidiano com elas. E a outra foi retirada à mãe por ela ser lésbica. Havia ali um conflito e um paralelismo que poderia ser interessante.” Leonor Areal ⁵⁵

Durante três meses, Leonor Areal acompanhou sozinha o quotidiano de um dos casos portugueses mais mediáticos dos últimos anos: a tentativa de casamento de um casal lésbico. O filme *Fora Da Lei* nasceu daí.

Para a realizadora Leonor Areal *“A ideia de fazer um filme sobre uma família homoparental já vinha de há dois anos. Quando foi anunciado nos jornais que a Teresa e a Lena iam tentar casar, percebi que configuravam uma família - tipo muito interessante para o debate da questão parental, pois cada uma tem a sua filha biológica, mas uma das crianças vive com o casal e a outra foi retirada à mãe por ‘falta de condições morais’, disfemismo que esconde a discriminação legal por ser lésbica.”*⁵⁶.

Fora da Lei debruça-se sobre um casal de lésbicas Lena e Teresa, que tentaram casar-se em 2005 em Portugal, e mostra como a mediatização de que foram objeto acabou por provocar o efeito contrário ao desejado. Lena e Teresa encontraram no mediatismo do caso, ainda mais dificuldades e discriminação. Estas duas mães - e duas filhas - são uma família de facto, mas fora da lei. Para elas, a casa, a escola e o trabalho podem tornar-se grandes problemas. Helena Paixão e Teresa Pires são as protagonistas deste documentário.

⁵⁵ In, Entrevista Queer Lisboa - Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa disponível em <http://queerlisboa.blogspot.com/2007/09/entrevista-leonor-areale.html>

⁵⁶ In, Nota de intenções da Realizadora

Este filme pode-se dividir em quatro partes distintas: O fracasso da tentativa de casamento e a mediatização, o princípio de todos os problemas; o percurso de mudança e armadilhas; a procura de um trabalho; e finalmente a reunião da família, ambas são mães, mas uma das filhas não vive com elas.

10. 1.1.1 A mediatização

O filme começa com uma série de conferências de imprensa que anuncia a pretensão de casamento de duas mulheres e a sua recusa legal por parte do supremo Tribunal de Justiça. O filme parte no seio da agitação mediática, com planos de repórteres fotográficos, *flashes*, imagens e sons de noticiários de televisão, para depois a abandonar e tentar chegar aonde essa agitação não chega, porque não pode ou não quer chegar. Lena e Teresa aparecem como vítimas involuntárias da sua própria iniciativa; os jornalistas são filmados por uma realizadora que de forma quase satírica nos mostra os jornalistas, como predadores prontos para atacar as suas presas. Porém, a câmara de filmar de Leonor Areal, na amálgama das dezenas ali presentes, demarca-se de imediato desse cenário canibalesco, ao filmar o casal não de frente como os jornalistas, mas de costas, elas em frente à parede formada pelos jornalistas (Figura 20).

Conscientemente ou não, Leonor Areal, na abertura do filme, talvez de forma metafórica critique a televisão. Talvez porque também é essa a urgência do documentário português, de romper com imagens superficiais e mostrar novas imagens, outras formas de ver, bem distintas das oferecidas e as que dominam cada vez mais a televisão dos nossos dias. É claríssimo ao fim de alguns minutos que Lena e Teresa em momento algum mediram o impacto que a sua decisão de confrontar o Estado português teria nas suas vidas. Nunca as duas mulheres terão pensado que se a vida já era difícil, mais seria a partir dali. Ao adquirirem estatuto de figuras mediáticas tiveram como resposta à sua exposição, a chacota e consequente ostracismo, que as levará à fuga de Aveiro para Lisboa.



Figura 21: *Still do documentário Fora da Lei, a parede de jornalistas*

Ao contrário da visibilidade oportunista dos média, em particular, da televisão, a visibilidade proposta por Leonor Areal vai no sentido contrário. Tirando os primeiros minutos do filme, que se ocupam do acontecimento (da tentativa e da não autorização de casamento), todo o filme é passado com o período que vem a seguir.



Figura 22: *Still do documentário Fora da Lei, o mediatismo*

10.1.1.2 O percurso da mudança

Depois deste bailado de câmaras de filmar, microfones e flashes, Leonor Areal introduz-nos o casal protagonista, Lena e Teresa, a reação aos média e o consequente condicionamento da vida privada enquanto casal. Através de uma cena longa em que as protagonistas estão ao telefone, compreendemos que os problemas vão começar. Um jornal local publica um artigo em que dizia que uma delas era prostituta e que recebia homens em casa. Este será um exemplo entre outros, do poço de discriminação no qual elas acabaram por cair. Por outro lado sabemos neste momento que elas devem deixar o seu apartamento e a região de Aveiro o mais rápido possível, sobretudo para fugir aos vizinhos que as discriminam.



Figura 23: *Still do documentário Fora da Lei, Helena e Teresa*

Apesar de tudo, compreende-se que Lena e Teresa guardam um certo humor, que vem seguramente do amor que as une. O espectador percebe rapidamente que Lena e Teresa são um casal real e convencional como tantos outros e que apesar da sua orientação sexual, partilham à semelhança de outros casais, preocupações, anseios e assuntos de casa, comuns a qualquer casal português.

Para compreender melhor a discriminação e as motivações dos seus vizinhos, Lena vai bater à porta de um deles; Leonor Areal tem a sua câmara de filmar, dirigida ao chão, dissimulando assim a sua identidade; no entanto, aqui não é a imagem desta vizinha que conta, mas sim o seu discurso (no caso, homofóbico e ignorante). De imediato, compreendemos rapidamente o porquê do casal se querer mudar. Dá-se início então, a uma série de idas a Lisboa para encontrar um apartamento mas, também ali, as protagonistas quando dizem ser duas mulheres e uma criança confrontam-se constantemente com respostas negativas. É aqui que entra em cena a Associação ILGA (*International Lesbian and Gay Association*) Portugal ⁵⁷ que vai fazer valer a solidariedade e ajuda-las a encontrar o “nosso refúgio”, como diz uma delas no filme. A documentarista para além do acompanhamento diário das duas mulheres, ao mostrar esta reunião na ILGA, demonstra que a preocupação central do filme passará também por conseguir ultrapassar o estereótipo fixado pelos média, ao tentar chegar, não só ao casal de mulheres, mas também a outras personagens para além das personagens monodimensionais de “duas lésbicas”, mediaticamente apresentadas e pré-concebidas.



Figura 24: Still do documentário *Fora da Lei, a filha*

⁵⁷ Fundada em 1995, a Associação ILGA Portugal - Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual e Transgénero é uma Instituição Particular de Solidariedade Social, de reconhecida utilidade pública, sob a forma de Associação de Solidariedade Social - e é mais antiga associação de defesa dos direitos de Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgénero (LGBT) em Portugal, sendo totalmente apartidária e laica.

10.1.1.3 A procura de trabalho

Uma vez encontrado o apartamento e feitas as mudanças, Leonor Areal, segue passo a passo, todas as etapas, mostrado em cada plano a coragem que une esta família. Agora há que encontrar um emprego para cada uma delas, no entanto, sucedem-se as recusas. A procura de emprego dificultada pela discriminação baseada na homossexualidade são questões no filme de fácil confronto com o espectador. Numa cena em que evocam estas dificuldades, as protagonistas vão procurar atrás da câmara um interlocutor - Leonor Areal entra em cena pelo som e não será a única vez no filme (como se depois de todas as semanas que passaram juntas, ambas as protagonistas tivessem integrado na sua família esta outra mulher que as filma).

Durante o período em que acompanhou Lena e Teresa foram muitos os casos de discriminação que a documentarista teve de presenciar. Apesar da distância mantida, diz a realizadora que *"Como estava sozinha tinha de controlar tudo, a câmara, o som e tudo o mais. Aí não reajo, de certa forma apago-me porque estou só a fazer o filme."*⁵⁸ No entanto, quando desligava a câmara reagia de forma diferente: *"Aí já me envolvia. Houve uma vez que quando elas foram expulsas de casa passámos uma noite na esquadra, depois foram dormir à minha casa, foi uma aventura que merecia ser filmada, mas não se pode fazer tudo ao mesmo tempo."*⁵⁹

Leonor Areal mostra as personagens de uma forma neutra; a realizadora não exclui imagens ou sons que põem em causa as opções ou opiniões de cada uma. *Fora da Lei* assume-se como um documentário disponível para olhar uma marginalização sem que isso faça da câmara uma bandeira. Entende-se a marginalização, mas dá-se também, ênfase ao humano.

⁵⁸ In, entrevista Leonor Areal no *Jornal de Notícias*, disponível em http://www.dn.pt/gente/interior.aspx?content_id=1405993&page=2

⁵⁹ *Idem*



Figura 25: *Still* do documentário *Fora da Lei, a cidade*

10.1.1.4 A reunião da família

A filha de Teresa não vive com ela e por isso é sempre um acontecimento quando se pode juntar à família numa simples tarde. O filme acaba assim, pela descrição de um picnic num parque que reúne ambas as mães e as suas duas filhas (Figura 28). A mais velha das crianças tem onze anos e mostra ao longo do filme o orgulho que sente pelas suas duas mães; apesar da sua tenra idade, ela aparece extremamente madura. Esta ultima sequência, que serve de conclusão, deixa antever justamente a esperança desta família: o amor que as une e que resistirá a todas as dificuldades. Entre viagens, como se tudo se tratasse de uma viagem, como se a realidade vivida no presente pelo casal não fosse mais do que o antes e o depois de algo que estará para vir. Prova é o plano de um "alpinista" quando começa o genérico final do filme.



Figura 26: *Still* do documentário *Fora da Lei*

Com o auxílio de uma banda sonora e imagens na maioria insípidas do betão da cidade (Figura 27) ou da ausência de tempo no campo (Figura 28), lentamente faz a caminhada até à esperança, sendo assim igualmente um documentário do início da escalada para uma vida normal. Este é sem sombra de dúvida um filme que importa pelo seu tema, e que servirá para agitar certas mentes e mostrar o país do século XXI. A realizadora, quer seja na distância, em que se coloca perante as protagonistas (distância essa que veio aos poucos a reduzir-se, sinal da sua integração no seu universo), quer na estrutura narrativa do filme (problemática, resolução dos problemas, solução), no seu ritmo e nas suas qualidades visuais e sonoras, oferece um filme com uma visão limpa.

A documentarista não esconde a discriminação sentida aquando da realização do filme Leonor Areal acompanhou sozinha durante três meses o dia-a-dia de Lena e Teresa para a concretização de *Fora da Lei*. Confessou que durante esse período descobriu "*muitas coisas que ignorava (...) Há muitas coisas que estão ocultas e mascaradas nos bons costumes e na cortesia das pessoas, mas que na altura certa se revelam como actos de discriminação pura*", disse em entrevista ao Diário de Notícias.



Figura 27: Still do documentário *Fora da Lei*, a família

A realizadora, que tantas vezes se debruça sobre as formas e naturezas do cinema, consegue uma posição de cumplicidade mas sem nunca se abraçar à militância. Este será um documentário que mostra com clareza a vida das mulheres, que excetuando quando as interpela diretamente, a câmara de Leonor Areal procura sempre um ponto de distanciamento. A grande marca, trunfo deste filme será porventura a distância que Leonor Areal consegue fazer do corpo observado, do casal protagonista (Teresa e Lena). Essa distância permite-nos, por exemplo, perceber que *Fora da Lei* não é um filme militante, mas sim, um filme que quer dar visibilidade a quem ela não é dada. Será uma resposta aos estereótipos a que a realizadora reage, demonstrando uma grande clareza formal na sua abordagem.

No entanto, este distanciamento, não é para a realizadora, sinónimo de falta de envolvimento. Leonor Areal diz: *“Não evito envolver-me, pelo contrário. Quando vou fazer um documentário, a câmara é um canal de envolvimento até mais perto do que as pessoas julgam. Posso fazer um zoom, posso concentrar-me na imagem que escolho”*⁶⁰ Porém, para a realizadora, essa distância é sempre acompanhada por um certo envolvimento: *É claro que nesse processo de envolvimento estou sempre a fazer cálculos*

⁶⁰ Entrevista Leonor Areal ao Festival Queer Lisboa disponível em <http://queerlisboa.blogspot.com/2007/09/entrevista-leonor-areale.html>

mentais acerca de realização, montagem, estratégia... Estou, de qualquer maneira sempre envolvida. Além das pessoas e da situação, estou envolvida com a construção do filme.”⁶¹

Fora da Lei é um documentário de "acompanhamento". As duas mulheres são o centro, quase exclusivo, do filme e distingue-se também pelo próprio tema. Quer ao nível do conteúdo como da forma, a realizadora, consegue no filme não ver as coisas como Lena e Teresa as vêem, mas vê-las como algo externo as vê. Por conseguinte, não repudia um certo envolvimento, mas também não puxa de uma bandeira. Em todo o filme está presente uma banda sonora emocional mas clara, sem dramatizar mais do que os fatos apresentam ou do olhar que o espectador queira criar para si. O filme é composto por imagens genéricas de ambientes urbanos ou paisagens, que permitem nunca sair do campo do documentário e entrar pelo campo da reportagem. Isto faz com que *Fora da Lei* seja uma obra de cinema documental equilibrada e, inteligente na sua construção e olhar. Ele deixa uma margem de liberdade a quem vê. O invisível a descobrir é oferecido ao espectador.

Fora da Lei, recebeu em 2006 uma Menção Especial do Júri para o Prémio Distribuição no Doclisboa e foi também apresentado entre outros festivais no 13º Festival Queer - Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa, a 21 de Setembro de 2009, no qual foi apresentado pela Midas Filmes a versão/edição em DVD do documentário, que tinha integrado a secção competitiva do Queer Lisboa, em 2007.

Este é um documentário que expõe a realidade, não é interventivo, mas descreve acontecimentos, salvo uma exceção em que entra diretamente em discurso com o sujeito filmado. Percebe-se que objetivo da autora não será o de compreender, mas o de dar a conhecer a realidade vivida pelas protagonistas. O documentário é pois, um retrato do social incompreendido, mas também um registo forte de imagens de amor e entajuda entre ambas e da relação enquanto mães, que anseiam, como a maioria, o melhor para as suas filhas. Retrato este que compõe também as imagens de Portugal.

Passados 3 anos do filme ter sido realizado, em 2008, o Casamento Civil entre pessoas do mesmo sexo propostos pelo Bloco de Esquerda e o Partido Os Verdes, foi colocado à votação no parlamento, mas chumbado, tendo o Partido Socialista (PS), partido do governo com maioria absoluta - na altura - imposto disciplina de voto aos seus deputados.⁶² Foi preciso esperar pelo ano de 2010, para uma proposta de lei sobre o

⁶¹ In, Entrevista Leonor Areal ao Festival Queer Lisboa disponível em <http://queerlisboa.blogspot.com/2007/09/entrevista-leonor-areale.html>

⁶² Ambos os projetos foram chumbados com os votos contra do Partido Social Democrata (PSD) e Partido Popular (CDS-PP)

casamento entre duas pessoas do mesmo sexo, ir de novo a votação, tendo sido em Janeiro desse ano aprovada a proposta pelos partidos de esquerda no parlamento português e promulgada mais tarde pelo Presidente da República. Portugal passou a ser o oitavo país do mundo a poder realizar em todo o território nacional, casamentos civis entre pessoas do mesmo sexo, juntando-se aos Países Baixos, Espanha, Bélgica, África do Sul, Canadá, Noruega e Suécia.

Em Maio desse ano, Teresa Pires e Helena Paixão, puderam finalmente casar. Casaram ao fim de quatro anos de luta, e foram as primeiras pessoas do mesmo sexo a casar em Portugal.

10.2 PEDRO SENA NUNES

A Morte do Cinema

“Muitas vezes filmo porque encontro uma disponibilidade muito forte para tocar e cheirar o que me rodeia. Pessoas, paisagens, corpos parcialmente expostos, pequenos pormenores que se transformam e sugerem instantes de reflexão, emoção e vivências. Nada pretende ser um lugar ou alguém específico, é o mistério das coisas e a empatia com a vida das pessoas que me encanta, no final fica apenas o vazio do ecrã.” Pedro Sena Nunes⁶³

Pedro Sena Nunes nasceu em 1968. Terminou o Curso de Cinema em 1992 na Escola Superior de Teatro e Cinema, e fazem parte do seu trabalho, documentários, ficções e trabalhos experimentais em cinema e vídeo. Multidisciplinar, o realizador colabora regularmente em diversas áreas, como cenografia, artes plásticas, música ou arquitetura. O realizador participa regularmente em conferências nacionais e internacionais e foi júri em diversos festivais e concursos, como no Instituto Cinema e Audiovisual (ICA). Para se ter uma ideia do envolvimento do realizador, Pedro Sena Nunes foi também fundador do Teatro Meridional, Avanti.pt, Apordoc, da Associação Portuguesa de Realizadores e colabora também com a Associação Vo'Arte.

Nos últimos anos o realizador tem-se dedicado simultaneamente ao ensino, à criação e à experimentação, tanto documental, como ficcional. Foi professor em diversas escolas, como a ETIC (Escola Técnica de Imagem e Comunicação) e a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). No seu vasto currículo, Pedro Sena Nunes soma vários prémios e distinções nas áreas de fotografia, vídeo e cinema. Realizou numerosos documentários, destacando-se o projeto Microcosmos, iniciado em 1995, que engloba uma série de 13 documentários sobre diversas províncias portuguesas, ficções e trabalhos experimentais em cinema e vídeo. *A Morte do Cinema* será o 5º filme a ser realizado dessa série, o qual abordarei com mais profundidade mais adiante.

⁶³ In, textos de apoio Doc's Kingdom 2006 disponível em <http://docskingdom.org/2006/textosapoio/textosapoio2006.pdf>

FILMES

Nunca mais te livras de mim | 1993 | Ficção
Eléctricos | 1994 | Ficção
Margens | 1995 | Documentário
Fragments Between Time and Angels | 1997 | Documentário
Entraste no jogo, tens de jogar | 1999 | Documentário
Cacilheiros-Alerta | 2002 | Ficção
A Morte do Cinema | 2003 | Documentário

VÍDEOS

As Imagens de Peter Robinson | 1989 | Ficção
Efémeros Sentidos | 1993 | Ficção
Timor Loro Sa'e | 1996 | Documentário
Filhos da Mãe | 1996 | Ficção
Materialidade Teatral | 1996 | Documentário
Impressões do 3º dia em Glasgow | 1997 | Documentário
As Palavras derretem-se na água | 1998 | Ficção
Devaneios Flutuantes: Carlos Paredes | 1998 | Documentário
25 do 4 em 99 | 1999 | Experimental
Nómadas Urbanos | 1999 | Ficção
Lugar à Dança | 2000 | Documentário
Fragmentos do Esquecimento | 2001 | Ficção
Bebé Babá | 2001 | Documentário
Homens Suspensos | 2001 | Experimental
Palavras sem Rosto | 2002 | Experimental
2menface | 2003 | Vídeo-Dança
Burdão | 2003 | Experimental
2Lux | 2003 | Experimental
Histórias Perdidas | 2003 | Documentário
Sarva Mangalam | 2003 | Vídeo-Dança
2lux Carlos Paredes | 2003 | Experimental
Índios Meia Praia | 2003 | Video Clip
Memórias | 2003 | Experimental Web
Da pele á pedra | 2005 | Documentário
Elogio ao ½ | 2005 | Documentário
Eficiências | 2007 | Experimental
Labirinto | 2008 | Experimental
Corpo Todo | 2008 | Documentário
Hope | 2009 | Experimental
Há Tourada na Aldeia | 2010 | Documentário

10.2.1 O Projeto Microcosmos

“O país que não faz o seu retrato de família que futuro terá? Esta é a célebre questão colocada pelo realizador Patrício Guzman. O acervo é fundamental, o mapa é desejado. Estarei disponível para o encontro e para o desencontro. Quero filmar nos labirintos da memória. Procurar nos mais visionários a força de um sonho há muito MICROdesperto.” Pedro Sena Nunes⁶⁴

Microcosmos é uma série de documentários, em que o realizador se propôs a fazer um documentário por província e assim interpretar o microcosmos representativo de cada província portuguesa. Para o realizador, a memória de um país pode ser retratada de forma imperturbável e a reflexão sobre uma sociedade trazidas para primeiro plano. Na sua diversidade, Pedro Sena Nunes filmou em Trás-os-Montes, no Minho, na Beira Litoral, na Beira Baixa, no Algarve e na Beira Alta.

De seguida, farei uma breve apresentação de alguns dos filmes concluídos deste projeto Microcosmos, nomeadamente *Margens*; *Entraste no jogo, vais ter de jogar, assim na terra como no céu*; *Da Pele à Pedra*; *Elogio ao ½*; e *Há Tourada na Aldeia* e por último, não pela sua não menos importância, mas pelo destaque que lhe quero dar, apresentarei no próximo ponto o 5º filme deste microcosmos, que tomei como o primeiro dos filmes da minha análise *A Morte do Cinema*, aquele que representa a Beira Litoral, as terras da Ria, a cidade de Aveiro, filme selecionado, entre outras razões pela sua proximidade física e cultural.

Assim, começo pelo muito premiado *Margens*⁶⁵ (1995). Filmado em Trás-os-Montes *Margens*, surgiu como projeto do primeiro curso Europeu de Realização em Documentário. Pedro Sena Nunes foi selecionado e dedicou um ano e meio a fazer este documentário. Este filme, integrado no conjunto de 13 documentários do Microcosmos, mostra-nos como a geografia pode ser limitadora e geradora de isolamento na província portuguesa de Trás-os-Montes. Sena Nunes diz em entrevista: *"Estive seis meses em Trás-*

⁶⁴ In, Blog ue Pedro Sena Nunes em http://pedrosenanunes.blogspot.com/2007/07/blog-post_4321.html

⁶⁵ Melhor Filme Documentário e Melhor Documentário Português, VI Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta (1995); Prémio Melhor Documentário Internacional 25º Festival Internacional de Documentário de Potsdam, Alemanha (1996).

Os-Montes, um bocado à procura do que queria fazer. E como na Escola de Cinema tinha tido uma relação muito forte com o António Reis, fiquei sempre muito fascinado com o Trás-Os-Montes que ele filmou. Quando fiz o curso, achei que havia esse lado do desconhecido que queria muito abordar. Uma das palavras que estava agarrada era o isolamento. Durante dois meses estive sempre sozinho. Visitei muitas aldeias e acabei por me concentrar na de Chelas."⁶⁶



Figura 28: Still do documentário *Margens*, de Pedro Sena Nunes, 1995

O filme mostra a esperança de unir a velha aldeia de Chelas⁶⁷ de uma vida isolada entre dois rios e em que vinte e dois aldeões comprem uma ponte ferroviária em segunda mão aos Caminhos de Ferro Portugueses (CP).

O segundo documentário do projeto microcosmos, *Entraste no jogo, tens de jogar, assim na terra como no céu* (2000), passa-se na província portuguesa do Minho. O filme leva-nos ao mundo das romarias, mais propriamente ao vale da Serra d'Arga. Em Agosto, aquele querido mês das festas e romarias, o vale da Serra d'Arga aperalta-se para os festejos. Aqui o sagrado e o profano confundem-se e imiscuem-se. Vai-se à missa e vai-se

⁶⁶ In, *Cem Horas de Conversa* disponível em http://www.c-e-m.org/producao/iniciativas/cemhoras/pedro_sena_nunes.htm.

⁶⁷ Aldeia do Concelho de Mirandela.

também às tasquinhas. Deus católico e Baco (deus do vinho, dos excessos sexuais e da natureza) em comunhão. Milhares de romeiros deslocam-se à aldeia para adorar o seu santo e cumprir as promessas, para assistir à missa e ainda beber um copo de aguardente e mel. Sena Nunes diz: “ *Aqui o processo de pesquisa foi completamente diferente, foi um choque frontal com um romeno que vendia frangos assados no festival de Vilar de Mouros, do qual eu fui mais ou menos expulso depois de uma série de desatinos. Fiquei um tempo à porta, a fazer birra, e ali mesmo havia uma família a vender frangos assados. Fui-me encostando à tenda, até que lá fiquei dois dias a beber cervejas e a comer. E descobri este romeno fascinante que era formado em informática e vendia frangos assados por causa de uma série de situações que o levaram a estar ali. Era uma coisa um bocado confusa, ele queria comercializar peles que trazia lá da Roménia... O facto é que estava ali porque se tinha apaixonado por uma rapariga portuguesa, quando chegou a Lisboa, que trabalhava num bingo. Tivemos grandes conversas. Daí resultou o documentário...* ”⁶⁸



Figura 29: Still do documentário *Entraste no Jogo, Tens de Jogar, Assim na Terra Como no Céu*, 2000

⁶⁸ In, *Cem Horas de Conversa* disponível em http://www.c-e-m.org/producao/iniciativas/cemhoras/pedro_sena_nunes.htm

Do Minho descemos para a Beira Baixa. *Da Pele à Pedra* (2005), filmado em DVcam, é um documentário que aborda a exploração das Minas da Panasqueira. Minas conhecidas pela extração de volfrâmio, contam com mais de um século de história e tiveram o seu apogeu durante a 2ª Guerra Mundial. Praticamente abandonadas, elas continuam a fazer parte da realidade da população de mineiros.



Figura 30: *Still* do documentário *Da Pele à Pedra*, de Pedro Sena Nunes, 2005

Passamos para o Algarve e vamos até ao bairro 25 de Abril da Meia-Praia. *Elogio ao 1/2*, (2006) é um filme de 70' que vai ao passado e recorda o plano arquitetónico S.A.A.L. (Serviço de Apoio Ambulatório Local), que tinha como objetivo a construção de novas casas, infraestruturas e melhores condições habitacionais, para mostrar as pessoas e o bairro no presente. As palhotas de pescadores transformaram-se em casas. O filme mostra um bairro, que começou por ser um conjunto de palhotas construídas, improvisadamente, no “meio da praia”, pelos “índios” que fugiram de Monte Gordo para Lagos, com objetivo de começarem outra vida. Porém, nos dias de hoje o bairro 25 de Abril da Meia-Praia, ainda fica entre o mar e a linha do comboio. Para o Arquiteto Gonçalo Byrne este processo foi controverso: *“Eu penso que o SAAL foi igualmente um instrumento de controle dos movimentos de massas. O SAAL serviu para fixar as populações nos locais e nos bairros onde residiam antes do 25 de Abril: os bairros de lata.”*⁶⁹



Figura 31: *Still* do documentário *Elogio ao 1/2*, de Pedro Sena Nunes, 2006

⁶⁹ *In*, Revista Cidade/Campo, nº2, Maio 1979

Mais recentemente *Há Tourada na Aldeia* (2010) representa o microcosmos da província da Beira Alta. Numa das províncias com maior índice de desertificação, treze aldeias da zona raiana do Sabugal ganham vida com uma tourada com características únicas no mundo, a que chamam A Capeia Arraiana. As aldeias competem entre si, com os seus homens, que envergam o "forcão" um objeto feito de madeira, e lidam os touros, não com o objetivo de o matar, mas sim, de medir forças com ele.



Figura 32: Still do documentário *Há Tourada na Aldeia*, de Pedro Sena Nunes, 2010

A festa património etnográfico serve também de ritual de iniciação, onde os mais jovens se vêm confrontados com a força do touro. *Há Tourada na Aldeia* retrata a força humana e animal, mas também o reavivar de tradições nunca esquecidas e a união de um povo. As pessoas saiem à rua, vestem as melhores roupas. Os emigrantes chegam.

10.2.2 A Morte do Cinema | o filme

De seguida iremos abordar o segundo filme do *corpus* de análise, o filme que representa o microcosmos da Beira Litoral. *A Morte do Cinema* (2003) é um filme, que tem como protagonista um homem de Aveiro e é rodado nessa cidade. Este projeto teve o apoio financeiro do então Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM) do Ministério da Cultura. Presente em diversas mostras foi vencedor na categoria de melhor documentário no 2º *Festival Cinema do Mediterrâneo* (Algarve) em 2005 e no 3º *Festival Videocor* (Corroios) em 2003. O filme pode ser também visto no *site* Lugar do Real, plataforma abordada anteriormente. Para um melhor entendimento apresento também a sua ficha técnica:

Ideia original - Pedro Sena Nunes
Realizador - Pedro Sena Nunes
Som - Emídio Buchinho
Imagem - Pedro Sena Nunes
Montagem - Micael Espinha
Produtor - Pedro Sena Nunes
Edição imagem - Subfilmes
Genérico - João Pelica, Sérgio Aragão
Edição e mistura som - Cantinhomusica.com, Nuno rosário
On line - Pelicafilms
Laboratório - Tobis portuguesa
Film recording - Sérgio Aragão
Etalounage - Dora Madeira
Mistura dolby sr - Videocine, Tiago Matos
Fotosonoro - Madrid film
Design de comunicação - Sofia Rodrigues
Contabilidade - Fernando Semeão
Tradução - Paola Guardini. Peter Taylor
Web designer - Nelson Deicado
Produção - Associação Meridional Cultura
Colaboração - Associação Voarte, Tiago Afonso Sena
Participação especial - emídio buchinho, álvaro dias
Cópia Final: 35mm
Formato Registo: super8 e DV
Som Óptico: Dolby SR
Imagem: Cor
Duração: 40'
Direitos Reservados: Associação
Meridional de Cultura
Ano: 2003 PT. ING

“O que é que isso? O que é que tem aí e porque o tem aí?...Ah, é interessante...”

Álvaro Dias

A Morte do Cinema, o 5º filme do projeto Microsmos de Pedro Sena Nunes, transporta-nos até à Beira Litoral. A história de realizar este filme, começou quando Emídio Buchino⁷⁰, diretor de som, estava um dia a filmar em Aveiro, e um transeunte movido pela curiosidade e vendo-o com equipamento de som aproxima-se e pergunta: *“O que é que isso? O que é que tem aí e porque o tem aí?...Ah, é interessante...”* Esse transeunte era Álvaro Dias, que logo o chamou para ver a sua garagem. Assim começa a história de realizar o filme. Conta o realizador em entrevista que *“O Emídio...chamou-me para me dizer que tinha encontrado um homem que tinha algo numa garagem ‘que se calhar era engraçado vocês um dia verem. Eu inventei um sistema de leitura de som óptico, inventei e fiz peças para reconstruir uma máquina de projectar cinema. Depois reconstruí um segundo projector e fiquei com duas máquinas de projecção na garagem, podia assim projectar filmes sem interrupções nas sessões da garagem...’ Quando ele me chamou, fomos os dois ver a garagem e a partir daí era impossível ficar indiferente”*⁷¹

O realizador põe-nos em contacto com um projetista dos anos da ditadura portuguesa, de seu nome Álvaro Dias, projetista do Cineteatro Avenida⁷² em Aveiro. O Cineteatro Avenida foi inaugurado em 1949 e confunde-se com a própria história da cidade de Aveiro. Hoje já não serve para ver teatro ou cinema e foi rebatizado de “Edifício Avenida”. Depois de um Bingo, espaço de diversão para crianças, loja de marca internacional, alberga hoje bancos e numa das alas do piso superior, recentemente uma associação cultural sem fins lucrativos recuperou o espaço, fazendo dali um espaço para as Artes Performativas, um espaço cultural, aberto ao público.

⁷⁰ Desenvolve trabalho em diversas áreas, da música, ao teatro ou cinema. Colaborou com Pedro Sena Nunes, Fernando Lopes, João César Monteiro, Olga Roriz, Companhias de Teatro, entre outros.

⁷¹ Entrevista Pedro Sena Nunes disponível em http://www.doc.ubi.pt/01/entrevista_pedro_sena_nunes.pdf

⁷² Conhecido por lá se ter realizado o III Congresso da Oposição Democrática de 4 a 8 de Abril de 1973.

Como era então o cineteatro do tempo de Álvaro Dias e como é nos nossos dias:



Figura 33: Cineteatro Avenida, Aveiro, 1973



Figura 34: Cineteatro Avenida, Aveiro, 2009

Mecânico de automóveis e projecionista recuperara uma máquina de projetar do cinema da Murtosa e passava sessões clandestinas para amigos e curiosos. Especialmente, filmes “*apimentados*” e para as senhoras o *Música no Coração*⁷³ ou filmes de ficção científica e desenhos animados para a criançada. Frequentemente narrado em voz direta pelo antigo mecânico e projecionista, a curta-metragem faz lembrar *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore. No entanto, se o personagem de *Cinema Paraíso* tinha uma memória cinematográfica quase erudita, o personagem do filme de Sena Nunes, é real e está mais próximo da terra e da ria de Aveiro.



Figura 35: *Still* do Documentário *A Morte do Cinema, o projetor*

Este mecânico de automóveis reconstruiu dois projetores de cinema e inventou-lhes um sistema de leitura. Um ano e meio, foi quanto demorou o protagonista a recuperar peça, por peça os projetores avariados do cineteatro da Murtosa e outro de Estarreja.

⁷³ Filme realizado por Robert Wise (1965)

Preenchido por luz, imagens e movimentos, o ecrã da sua garagem, era composto por um simples lençol branco. Álvaro Dias executava a sua técnica de precisão, aperfeiçoada pelos longos anos de profissão: projetar filmes. Embora de forma clandestina, mas não menos espetacular para quem os via, os seus vizinhos e amigos nos feriados e domingos à tarde, intentavam contra a lei e a censura, e na sua garagem matavam o tédio e a apatia provinciana de uma terra de brandos costumes.



Figura 36: Still do documentário *A Morte do Cinema*

As pessoas davam um toque junto à caixa do correio e entravam às escondidas, conta-nos. As entradas não eram pagas, eram convidados a assistir e “*ficavam de boca aberta*”, diz no filme. Entre pescadores e moradores do bairro, iam também médicos, advogados e grandes empresários da cidade, que ali podiam ver aqueles filmes, como Álvaro Dias lhes chama mais “*apimentados*”, filmes que noutro cinema não poderiam ir ver sem se exporem. Por vezes, havia a preocupação de baixar o som, para que os vizinhos não ouvissem.

A Morte do Cinema é um filme que reflete o cinema e a atitude cinéfila sem contudo fantasiar à volta duma realidade passada, mas antes tenta explorar as vivências e o discurso do personagem principal, pessoalíssimo na reconstrução dos fatos. Permitindo assim ver o que ainda é possível ver desse tempo e adivinhar o resto, o que se passava naquela garagem junto a um dos canais da cidade de Aveiro (Canal dos Botirões).

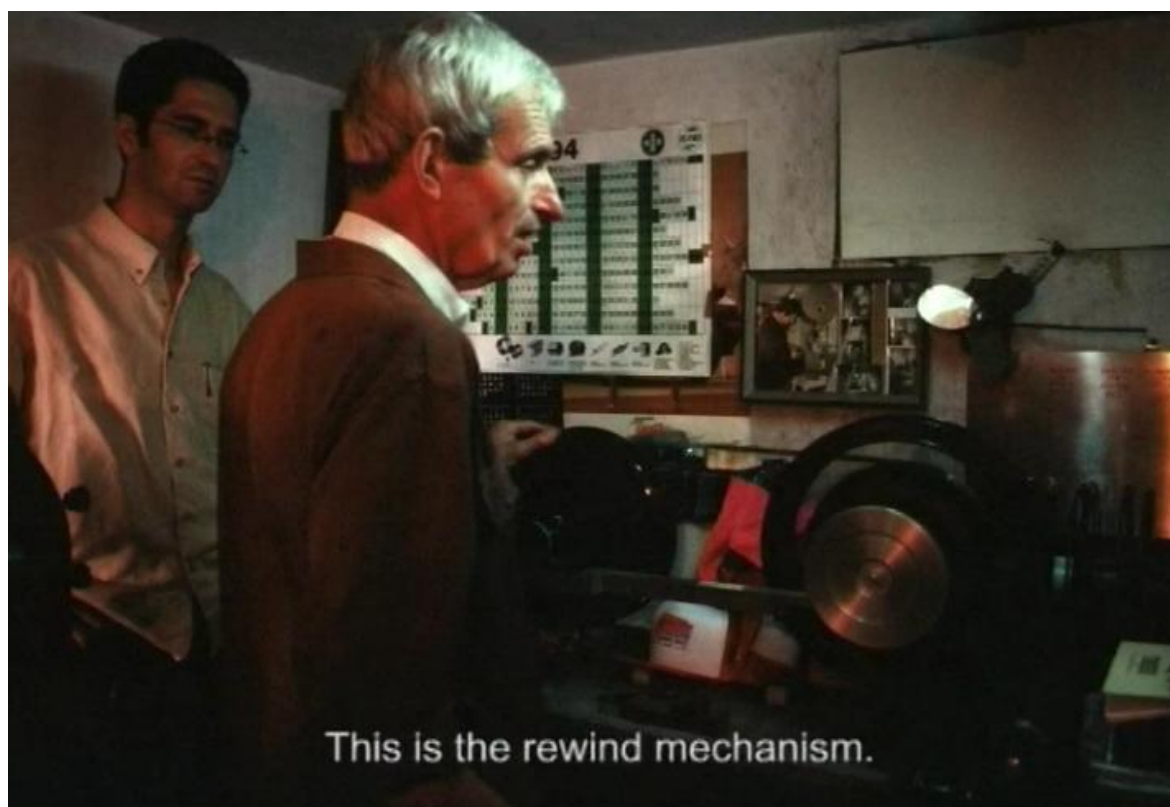


Figura 37: Still do documentário *A Morte do Cinema*

O filme foi registado em Super8 e DV, um equipamento, que se torna muito mais espontâneo e intuitivo, pois basta um carregar no botão, vontade e alguém pode começar a gravar. No entanto diz o realizador: "*Continuo a sentir que herdei e que tenho muito vincada uma certa disciplina cinematográfica; penso sempre um bocadinho antes de carregar no botão da câmara de vídeo.*"⁷⁴ O suporte digital pode fazer com que os próprios técnicos possam estar mais relaxados em termos de atitude, salvas as exceções, mais ou menos horas de cassete não será problemático em termos orçamentais, e isso por vezes traduz-se numa forma relaxada de estar na montagem. Para o realizador, o vídeo

⁷⁴ In, *Cem Horas de Conversa* disponível em http://www.c-e-m.org/producao/iniciativas/cemhoras/pedro_sena_nunes.htm.

acaba por ser muito mais versátil pois todo o processo torna-se muito mais controlável. O realizador, editor ao trabalhar com equipamento de captação de imagem, de som e *softwares* de edição digitais acaba por conseguir ter mais controle naquilo que está a fazer e o circuito é muito mais fechado. Pedro Sena Nunes, ultrapassou as dificuldades de filmar de início para cinema, em que há mais variantes a interferir, não só na equipa de rodagem, como na equipa de pós-produção e no próprio laboratório e só posteriormente, na versão final do filme, o passou de vídeo para uma versão de cinema, para película (35mm).

Fascinado, Pedro Sena Nunes conta-nos uma história centrada num homem que “*vive todos os dias preocupado com o contar histórias com imagens e sons. Perseguir alguém que dedicou a sua vida a descobrir o que é o cinema, desmontando a sua parte mais mecânica - apenas tendo como formação electricidade para mecânica de automóvel - foi para mim fascinante.*” Pedro Sena Nunes⁷⁵



Figura 38: *Still* do documentário *A Morte do Cinema*

⁷⁵ In, *Cem Horas de Conversa* disponível em http://www.c-e-m.org/producao/iniciativas/cehoras/pedro_sena_nunes.htm.

Consolidando uma comunhão quase perfeita entre quem faz e quem vê, apenas unidos pelo único veículo: a fotografia em movimento, num estilo reflexivo mas cuidadosamente livre, o realizador deixa que Álvaro Dias nos transmita o seu gosto pelo cinema. No filme, o protagonista, guia-nos e contagia-nos com o seu entusiasmo, à semelhança de quem o rodeou e com quem privou naqueles tempos passados. O espectador fica (tal como ficava) definitivamente arrebatado pela descoberta da magia de uma máquina de brincar com as nossas memórias.

“Encontro um homem com a 4ª classe, com uma formação básica em mecânica automóvel e que construiu com as próprias mãos o cinema. A parte que me interessa é o cinema como uma mecânica, vemos cinema através de uma máquina que faz com que 24 imagens por segundo sejam projectadas com som. Tudo está concentrado num enquadramento, numa superfície branca, não tem necessariamente de ser um ecrã, basta uma superfície branca e é esta ilusão que me entusiasma, que canaliza a minha forma de estar neste projecto.”

Pedro Sena Nunes⁷⁶



Figura 39: Still do documentário *A Morte do Cinema*

⁷⁶ In, Entrevista Pedro Sena Nunes disponível em http://www.doc.ubi.pt/01/entrevista_pedro_sena_nunes.pdf

*“Os filmes são sempre peças fragmentadas de um itinerário íntimo preenchido por acontecimentos e afectos, que não se organizam como retrospectiva, nem se dão a ver como sequência cronológica, mas antes se revisitam e actualizam no presente, nas nossas mãos, perto dos nossos olhos fechados.”*Pedro Sena Nunes⁷⁷

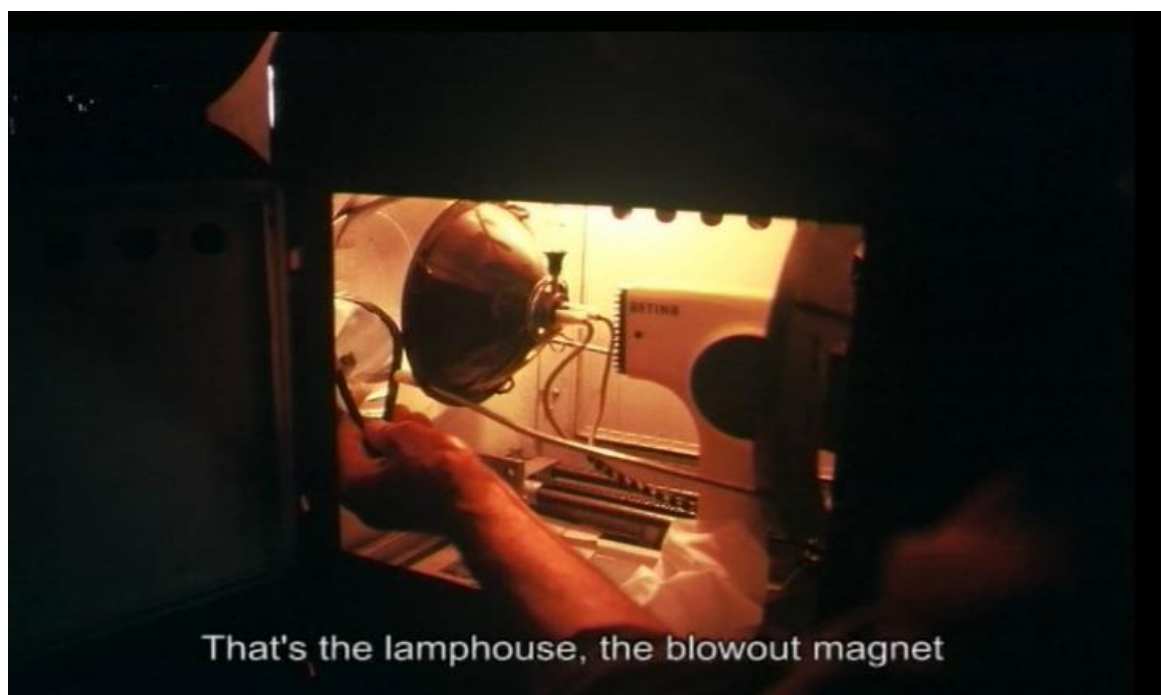


Figura 40: Still do documentário A Morte do Cinema

A câmara no documentário partilha o mesmo terreno do protagonista e Pedro Sena Nunes, não tencionou escondê-la: *“Não gosto de filmar com a câmara escondida, tenho necessidade de evocar a presença da minha equipa, de provocar o momento de tensão entre todos os implicados na construção do documentário, muitas vezes prefiro mesmo não filmar, sabendo que o que estou a perder no documentário se transfere para as minhas experiências de vida, que as tornam sempre superiores a qualquer obra que termine.”*⁷⁸

⁷⁷ In, *Novo Documentário em Portugal*, Cinemateca Portuguesa, 1999

⁷⁸ *Idem*



Figura 41: *Still do documentário A Morte do Cinema*

A voz do filme é a voz do protagonista em direto. O som tem esta característica contínua e inevitavelmente percebe-se que é um trabalho que requer mais atenção por parte do realizador.



Figura 42: *Still do documentário A Morte do Cinema*

Quando perguntam ao realizador porque faz documentário ele lembra Chris Marker, que escreveu:

“A verdade é o artifício. Quem diz verdade, diz lucidez, não existe objectividade, portanto não existe verdade única, mas um conjunto de factos vagos e, por inerência, de visões extraviadas. Não há verdade pura, visão puramente objectiva, realidade virgem. Verdade, objectividade, realidade, são apenas produtos de uma transformação temporal e espacial. Portanto sujeitos a subjectividade: uma força quase misteriosa engendrada pelo homem e para o homem. A História é composta de erros, de falsificações, e é por isso que tento escrever outra, tão falsa como as outras. Mas sem dúvida mais verdadeira uma vez que é minha.” Chris Marker⁷⁹

Para Pedro Sena Nunes nos seus filmes *“a parte documental é tão importante quanto a parte ficcionada, a ponto de poderem enganar ou baralhar porque nenhuma fronteira as separa”*. No entanto, quando questionado sobre se a introdução da ficção no documentário o torna mais comercial e encaminha para uma vertente de entretenimento, o realizador diz não se identificar com essa dinâmica e que a fronteira é *“cada vez mais ténue entre documentário e ficção, caminhos para um género misto, que associa os dois territórios, o chamado docu-drama.”*⁸⁰ Segundo o realizador, está a decorrer uma regeneração entre géneros e a ficção procura agora também no documentário técnicas para se fortalecer, como se as fórmulas da ficção se tivessem esgotado e se visse *“obrigado a voltar-se para o quotidiano, o cinema procurou a revitalização da ficção nos outros géneros, procurando novas fórmulas de comunicar com o público... uma certa combinação dos géneros.”*⁸¹

A *Morte do Cinema* é um documentário, que nos faz pensar no cinema e a sua génese. Na ilusão, de que é capaz de gerar e a morte do velho cinema.

⁷⁹ In, *Novo Documentário em Portugal*, Cinemateca Portuguesa, 1999

⁸⁰ In, Entrevista Pedro Sena Nunes disponível em <http://pedrosenanunes.blogspot.com/search?updated-max=2011-04-28T09%3A28%3A00-07%3A00&max-results=100>

⁸¹ *Idem*

10.3 MIGUEL GONÇALVES MENDES

José e Pilar

Miguel Gonçalves Mendes nasceu na Covilhã em 1978, licenciou-se em Cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema, e também frequentou os cursos de Relações Internacionais e História - ramo arqueologia. Com 33 anos, tem no currículo o documentário sobre a Galiza *D. Nieves* (2001)⁸², que recebeu o prémio *Migliore Opera Portoghese di Cultura e Tradizioni d'Europa* 2003, *Floripes* (2005) um filme híbrido entre documentário e ficção e *Autografia* (2004) sobre o poeta e pintor surrealista Mário Cesariny (1923-2006), que recebeu o Prémio Melhor Documentário Português no Doclisboa 2004, mas nunca sonhou realizar: "*Queria ser arqueólogo, depois ator. Realizar é brincar com todas as áreas*"⁸³."

No ponto seguinte vou falar do último filme do realizador, *José e Pilar*, que abriu em Outubro de 2010 o Doclisboa e estreou comercialmente no dia em que o escritor português faria 88 anos, a 16 de Novembro. Este será o terceiro e último filme da minha exposição.

Filmografia

- *D. Nieves* (2001)
- *Autografia* (2004)
- *A Batalha dos Três Reis* (2005)
- *Floripes - ou A Morte de um Mito* (2005)
- *Floripess* (2007)
- *Curso de Silêncio* (2007)
- *Segunda-feira* (2008)
- *Zarco* (2008)
- *União Ibérica* (2009)
- *José e Pilar* (2010)

⁸² Filme que contou com a participação especial de José Saramago na voz off.

⁸³ In, Entrevista Miguel Mendes disponível no *Jornal i* em <http://www1.ionline.pt/interior/index.php?p=news-print&idNota=83153>

10.3.1 José e Pilar | o filme - tudo pode ser contado de outra maneira

"Subi ontem à Montanha Blanca, lembro-me de ter pensado enquanto subia - se caio aqui, me mato, acabou-se, não farei mais livros - não liguei ao aviso a única coisa realmente importante que tinha para fazer naquele momento era chegar lá acima."

José Saramago

O livro *A Viagem do Elefante* é o ponto de partida para *José e Pilar*, um retrato da relação entre José Saramago (1922-2010) e a sua mulher, Pilar del Río. Saramago tornou-se escritor tardiamente - tinha 60 anos e dezasseis anos depois, ganhava o prémio Nobel⁸⁴. Do conjunto de 16 romances que escreveu, seis foram escritos após a conquista do prémio. Saramago publicou o seu último livro⁸⁵ em 2009 e morreu no ano seguinte. O filme é acima de tudo um filme sobre a vontade ávida de viver sentida pelo escritor. O realizador Miguel Gonçalves Mendes, baseando-se no quotidiano do casal em Lanzarote e em Lisboa, na sua casa ou em viagens, mostra um Saramago desconhecido, desfaz ideias feitas e prova que génio e simplicidade podem ser compatíveis. *José e Pilar* é uma demonstração clara de que, como diz o vencedor do Nobel da Literatura, tudo pode ser contado de outra maneira.

Não foi fácil convencer o escritor a participar num documentário, Miguel Gonçalves Mendes passará meses a tentar argumentar, de forma, a obter uma resposta positiva - *"Durante cinco meses trocámos emails, mas ele respondia: 'Filmar a minha intimidade? Não.' Expliquei-lhe que não os ia filmar na cama. Só depois de ver o trabalho com Cesariny é que concordou"*⁸⁶. Mas o realizador, não quis fazer um filme sobre a obra literária ou sobre o pensamento político de Saramago, mas sim sobre o seu dia-a-dia e terá sido isso que convenceu José Saramago - *"Ele percebeu que não me interessava o mesmo que os jornalistas. Eles procuram sound bites, eu queria ver o olhar de cansaço dele."*⁸⁷

Apesar de já conhecer e ter trabalhado com o realizador em 2002 no documentário *D. Nieves* em que fez voz off no filme, José Saramago resistiu até que aceitou em abrir as portas da sua casa a uma câmara.

⁸⁴ Galardoado com o Nobel de Literatura de 1998. Em 1995, ganhou também o Prémio Camões, o mais importante prémio literário da língua portuguesa. Considerado responsável pelo reconhecimento internacional da prosa em língua portuguesa

⁸⁵ *"Caim"* Editorial Caminho, 2009

⁸⁶ In, Entrevista Miguel Mendes disponível no *Jornal i* em <http://www1.ionline.pt/interior/index.php?p=news-print&idNota=83153>

⁸⁷ *Idem*

A viagem pelos dias cheios de Saramago e Pilar começou em Junho de 2006. Aos momentos de serenidade na ilha de Lanzarote, seguiram-se dias cheios: viagens, entrevistas, encontros, entrevistas, e... Pilar. Este é um filme de momentos e de fragmentos que acompanham o processo de criação do escritor, a escrita d' *A Viagem do Elefante*, com todos os percalços e as consequentes e desgastantes viagens de apresentação da obra. José Saramago e a sua esposa, a jornalista andaluza Pilar del Río são os personagens deste filme, rico em mensagens, tanto pelas palavras ditas, mas, acima de tudo, pelos atos. O filme passa-se entre 2006 e 2007 e mostra a rotina de trabalho e momentos da vida privada do casal.

Ficha Técnica:

Género: Longa-metragem documental

Duração: 125'

Suporte: HDV 16x9

Idioma original: Português / Castelhana

Produção: JumpCut (Portugal)

Co-produção: EL DESEO (Espanha) e O2 Filmes (Brasil)

Produtor associado: Abel Ribeiro Chaves / OPTEC, Lda

Televisões associadas: SIC (Portugal), YLE (Finlândia), SVT (Suécia)

Realização: Miguel Gonçalves Mendes (Portugal)

Produtores: Agustín Almodóvar / Bel Berlinck / Esther García / Fernando Meirelles /

Miguel Gonçalves Mendes

Direção de fotografia: Daniel Neves (Portugal)

Montagem: Cláudia Rita Oliveira (Portugal)

Som: Olivier Blanc, Adriana Bolito, Bárbara Álvarez Plá, Hugo Alves

Mistura: Alessandro Laroca e Armando Torres Jr. (Brasil)

Fotografia de cena: Susana Paiva (Portugal)

Direção de produção: Ana Jordão/ Daniela Siragusa (Portugal)

A voz *off* de Saramago é durante o documentário uma presença constante. Uma voz clara e lúcida, de quem sente despegar-se da vida, mas diferente do filme sobre Cesariny, onde a voz de Mário era como que um testamento, em *José e Pilar*, a voz é outra, como se houvesse noção clara de que o tempo dele estivesse a acabar, sem no entanto, em lugar algum no filme se comportar como se estivesse a deixar um legado.

Apesar da agitação e das viagens, o filme revela-nos um Saramago de força e de garra, um homem organizado e metódico, mas também um homem divertido. O ritmo de trabalho de Saramago e da sua esposa, fiel companheira e tradutora, foi bastante intenso. Entre as inúmeras viagens internacionais, o autor escrevia livros e o casal dedicava-se ainda à sua fundação. Sendo *José e Pilar* um retrato da relação entre José Saramago e a sua mulher Pilar del Río, através do registo do dia-a-dia em Lanzarote e das suas viagens de trabalho pelo mundo, o filme relaciona o romance *A Viagem do Elefante* com a própria experiência do autor durante o processo de criação deste livro. Este quotidiano e o lado mais íntimo do escritor seduziram Miguel Mendes, que conta: “*Propus-lhe fazer um retrato intimista de uma relação, e ele disse logo que a intimidade dele era a intimidade dele. Expliquei-lhe que não seria voyeurista, que queria perceber o quotidiano. Fui insistindo, ele viu o filme sobre o Mário, e disse uma coisa lindíssima: ‘Miguel, tenho é medo de não dizer coisas tão interessantes como o Mário disse.’*”⁸⁸

As palavras de Saramago vão surgindo no filme naturalmente, perfeitas e de grande simplicidade, fala dos pequenos prazeres, e percebe-se a insistência em aporuguesar tudo, sinal do eterno amor à sua língua, que era a sua pátria. O filme retrata a simplicidade da sua vida.



Figura 43: Still do documentário *José e Pilar*

⁸⁸ In, Entrevista suplemento ipsilon do *Jornal Público* disponível em <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=269858>

Numa cena inicial, o filme revela um recorte muito nítido, um olhar definido sobre o que se quer mostrar. Quando Saramago prepara um aparente ritual diário do que parece ser um dia de escrita, calmamente coloca um cd a tocar, senta-se ao computador, olha atento para o ecrã e vai clicando, e o espectador é surpreendido afinal por um jogo de paciência. O realizador apanha o Nobel da literatura a jogar a “paciência”, que com humildade e humor, explica que é para espantar o Alzheimer e encanta-se com os efeitos do jogo, que quando acaba produz uma série arcos com as cartas. Miguel Gonçalves Mendes revela aqui a vontade de construir uma cena como numa ficção.



Figura 44: *Still do documentário José e Pilar*

Isso vai tendo oportunidade de se mostrar ao longo do documentário, através da ironia, da cumplicidade e da admiração perante as personagens José e Pilar. O Realizador mostra também na montagem um espelho que nos confronta, enquanto espectadores e enquanto portugueses. Se de um lado temos Saramago, de outro temos um Portugal em *José e Pilar*. Na sequência em que *Ensaio Sobre a Cegueira* (2008) de Fernando Meirelles passa no festival de Cannes, continua a ser dia de futebol na televisão portuguesa, como que confrontando estas duas ideias, o filme faz-nos refletir e abrem-se portas à percepção pública de Saramago.

Para além da perspetiva de Saramago, é-nos também dada a perspetiva feminina, a de Pilar - o seu pilar. Miguel Gonçalves Mendes e a sua equipa tiveram o propósito formal de fugir a uma linguagem documental, quando diz: “ *queríamos uma estrutura de narrativa clássica. É um homem, que tem a mulher que ama, está a escrever um livro. Entretanto adoece e acha que vai morrer antes de o terminar. No final, consegue acabar a obra e começar outra*⁸⁹”. Pilar, a maior apreciadora do seu trabalho e o seu braço direito, foi tal como a escrita, na vida de Saramago, um bem tardio, mas um amor intenso. O homem que não tinha medo da morte, queria apenas tempo para escrever, viajar e amar, por não ter tido oportunidade de o fazer antes, como diz no filme:

“Há mais de 20 anos que não tenho férias. - Ah! E porquê? Porque é que você trabalha tanto? É porque o tempo aperta e quando o tempo aperta há um sentimento de urgência, não é porque uma pessoa vá salvar o mundo com aquilo que escreve, também não sabe se vai salvar-se a si mesma, simplesmente tem que fazer aquilo que tem de fazer.” José Saramago

Este foi o homem, com que o realizador se defrontou, um homem ávido de viver e de amar, que não tinha tempo a perder, pois havia ainda tanto por fazer, ao que o realizador percebeu a riqueza que existia ali e “*que o tempo de rodagem tinha de ser outro. Eles eram duas figuras públicas que sabiam muito bem lidar com a câmara, tinham as defesas todas, e se eu queria chegar ao âmago tinha de ser estabelecida uma relação de confiança total.*”⁹⁰. Relação impossível de alcançar com um tempo de rodagem de 2 meses. Seria necessário mais tempo de rodagem, sem o qual correria o risco de ser superficial e menos completo.

⁸⁹ In, Entrevista suplemento ipsílon do *Jornal Público* disponível em <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=269858>

⁹⁰ *Idem*



Figura 45: Still do documentário *José e Pilar*

Inicialmente o realizador, projetou o seu trabalho na realização de uma série de entrevistas ao casal sobre a vida, a morte e o trabalho, mas o pensamento de Saramago estava mais que difundido e o que faltava era um registo intimista, aquilo que ele é com esta mulher. Então, o realizador começou “*por acompanhá-los nos eventos públicos e nas viagens e eles começaram a perceber que o que eu estava a filmar não era normal. Criámos uma relação especial. Quando cheguei a Lanzarote, as portas estavam abertas. Fui deixando nas entrelinhas que o que me interessava era fugir ao documentário do homem e da obra e criar uma narrativa com espessura clássica*” Miguel Gonçalves Mendes⁹¹

⁹¹ In, Entrevista suplemento ipsilon do *Jornal Público* disponível em <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=269858>



Figura 46: *Still do documentário José e Pilar*

Em suma, este documentário não será sobre José Saramago, o escritor, mas sobre José Saramago e a sua mulher Pilar del Río, e ainda sobre uma terceira personagem - a relação e o amor que existe entre os dois e os une. Saramago declarou por diversas vezes o seu amor por Pilar (visível em muitas dedicatórias nos seus livros). No filme, Saramago conta que um dia Pilar lhe perguntou: “*o quê que tu queres que eu faça?*” - Ao que de imediato, respondeu: “*continuar-me*”... Ela aceitou.

Este é um filme de amor, mas também de dor. No decorrer das filmagens Saramago adoeceu e foi internado, nesta altura Pilar del Río toma as rédeas do documentário. A doença perturbou a rodagem do filme e diz o realizador que “*a situação estava grave. Acabei por visitá-lo naqueles dias, e ele disse que andava a ter sonhos estranhíssimos, por causa do espaço e das luzes*”⁹². Este período de ausência do escritor vai ser, no entanto, colmatado pelo realizador com a recriação desses sonhos estranhos.

Miguel Gonçalves Mendes está sempre ausente no filme, não acompanha ou interpela diretamente os personagens à semelhança do que aconteceu em *Autografia*, onde é visível a sua presença e existência, ao que segundo o realizador, no primeiro “*prende-se com o facto de o filme ser o resultado da relação entre um miúdo que na altura tinha 24 anos com a pessoa que admirava. É um filme sobre solidão e eu era uma companhia para*

⁹² In, Entrevista suplemento ipsilon do *Jornal Público* disponível em <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=269858>

o Mário.”⁹³ Enquanto, *José e Pilar*, não é um filme de solidão, mas antes de comunhão e “*José estava acompanhado por aquele amor. Mas há nos dois filmes um lado meu de ingenuidade que colocou aquelas pessoas à vontade.*” A afeição que terá recolhido e a empatia de Saramago terão facilitado as filmagens ao realizador, pois sentiam-se entre iguais.



Figura 47: Still do documentário *José e Pilar*, as mãos

No filme, não há, em momento algum, tentativa de endeusamento do escritor e pensador, nem houve aproveitamento do impacto da sua morte. É um filme simples, íntimo e até divertido. Uma história de amor que começou com uma entrevista de Pilar ao escritor e que Saramago no filme recorda: “*Quando a vi pensei: ui, isto é outra coisa*”.

Saramago é apresentado como um homem melancólico enquanto, Pilar mais intempestiva e muito apaixonada, muito impetuosa nas suas opiniões. É possível captar o amor dos dois no documentário. O espectador percebe o amor que se apresenta. Um amor que se vê em pequenas coisas como no dar de mãos constante. Os dias de Saramago e Pilar iniciavam com ritmos diferentes. Pilar acordava cedo, fazia o almoço, tratava de convites, *emails*, da biblioteca, participava num programa de rádio e trabalhava com Saramago. Enquanto o escritor acordava mais tarde, lia os jornais do dia e à tarde escrevia duas

⁹³ In, Entrevista suplemento ipsilon do *Jornal Público* disponível em <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=269858>

páginas do novo livro. Eram sempre duas páginas. Ao filmar o quotidiano do casal, Miguel Gonçalves Mendes afirma não ter procurado *“influenciar, mas por vezes lançava uma frase, um tema. Tínhamos coisas planeadas, queríamos filmar uma reunião de trabalho dos dois. Demorou quatro horas...”*⁹⁴. Uma das tarefas diárias do casal era responder a cartas dos leitores. Mas, não foram só elogios que Saramago e Pilar del Río receberam. Às críticas construtivas respondiam. Criticados nos média e pela Igreja, muitas foram as cartas que receberam de leitores incomodados com as suas reflexões e convicções.

O filme força-nos a reflectir sobre a nossa própria cegueira. No filme, Saramago pergunta: *“quem inventou o pecado?”* ao que responde: *“A partir do momento que as pessoas acreditam no pecado, sentem culpa. E ao sentirem culpa, as pessoas submetem-se àqueles que inventaram o pecado”*. O discurso de Saramago no filme revelou-se claro e envolvente; a história de amor que assistimos não traz consigo uma dramatização cor-de-rosa e a figura debilitada de um dos nomes maiores da literatura portuguesa é frequentemente amenizada pelos momentos de bom humor de alguém que, mais do que um escritor tardio, foi um homem com uma vida de homem. Irremediavelmente apaixonado e de um constante questionar da vida.

Percebe-se no filme, que o realizador procurou não arrastar Saramago para um guião, mas dar-lhe a total liberdade de ser ele próprio e desta forma desvanecer qualquer relação direta entre o Nobel e a câmara que o filmava: *“Não lhe dizia: hoje vamos conversar sobre isto... embora haja uma série de perguntas que fiz que não estão na montagem. Eu queria que as pessoas não sentissem que estavam a ver um documentário. Queria dar um passo ao lado e limpar da imagem qualquer relação deles direta com a câmara. O filme foi isso: um processo de limpeza. Se uma reunião de trabalho deles tinha três horas, eu filmava tudo. Depois tratava de encontrar os momentos em que eles se tinham esquecido da câmara.”*⁹⁵ Excetuando uma situação, Saramago e Pilar nunca proibiram a equipa de filmagem, nem disseram para parar uma única vez. Para o realizador *“É de uma grande coragem. Não sei se colocaria a minha vida na mão de alguém desta forma. Aquela coisa do documentário ser o retrato da verdade é uma aldrabice, porque é sempre o ponto de vista de alguém.”*⁹⁶

⁹⁴ In, Entrevista *Jornal i* disponível em <http://www1.ionline.pt/interior/index.php?p=news-print&idNota=83153>

⁹⁵ In, Entrevista no suplemento ípsilon do *Jornal Público* disponível em <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=269858>

⁹⁶ In, Entrevista no *Jornal i* em <http://www1.ionline.pt/interior/index.php?p=news-print&idNota=83153>

A exceção aconteceu quando o realizador propôs filmar uma cena na piscina, que foi negada. *“Saramago nadava todas as manhãs. Eu queria que nos créditos iniciais do documentário aparecesse um corpo a nadar e depois via-se que era ele. A Pilar recusou. Tinha medo que a câmara caísse dentro de água. Foi a única restrição. Sente-se que a Pilar está muito tensa durante todo o filme, porque está a tentar protegê-lo. Ele descobre durante as filmagens que está doente e sentia a urgência de viver e de escrever.”*⁹⁷



Figura 48: Still do documentário José e Pilar, a piscina

O processo de montagem do filme foi bastante longo. Demorou cerca de um ano e meio, sobretudo devido à imensa quantidade de material resultante de tanto tempo de rodagem. O realizador teve a tarefa herculeana de *“Passar 240 horas para duas horas é uma tarefa que não desejo ao pior inimigo. Passámos cinco meses a ver o material, fiz uma primeira montagem cronológica. Ninguém esperava que ele, naquele momento, tivesse a ideia para a "Viagem do Elefante". O filme passou a ser sobre o livro. Do momento da escrita até ao lançamento no Brasil - era assim que o filme começava e acabava”*. Neste processo de montagem, as preocupações do realizador centraram-se em Saramago e Pilar, tendo também começado a pesar a pressão dos produtores internacionais por causa dos prazos. E também a preocupação de pensar um filme com Portugal, mas

⁹⁷ In, Entrevista no *Jornal i* em <http://www1.ionline.pt/interior/index.php?p=news-print&idNota=83153>

revelar a sua questão internacional, o filme não podia ser bairrista. Desta forma, com o passar do tempo a montagem foi ganhando corpo com *“uma primeira versão cronológica, depois fiz uma versão de seis horas, que é a minha preferida, mas que era impossível de ir parar às salas ou onde quer que seja. E depois foi a luta de cortar”*⁹⁸, até o filme *“ganhar narrativa própria. E só parei a montagem porque se se começa a polir demasiado, o diamante começa a perder a forma. Aí decidi parar. Mas ainda hoje não sei se o que ficou de fora é pior ou melhor do que o que ficou no filme.”*⁹⁹

O filme esteve inicialmente para ser lançado em 2008, mas foi vendo a sua data de estreia ser adiada, por falta de verbas e disponibilidade de rodagem por parte de Saramago e Pilar. Inicialmente o realizador atravessou um processo difícil na obtenção de financiamento, para poder realizar e produzir este filme. Numa primeira tentativa o ICAM (Instituto do Cinema e Audiovisual e Multimédia) não aceitou o projeto. Resposta, à qual, Miguel Mendes não se rendeu, e enviou uma proposta de coprodução à El Deseo, produtora do realizador espanhol Pedro Almodóvar, e teve resposta positiva. Numa outra tentativa de obter financiando do ICAM, conseguiu por fim, o apoio de 50 mil euros - o seu primeiro subsídio - e a seguir obteve também da Câmara Municipal de Lisboa um contributo de 30 mil euros para a realização do filme. Este Documentário é também coproduzido pela O2, produtora do realizador brasileiro Fernando Meirelles e teve como parceiro na televisão, a SIC (Sociedade Independente de Televisão), que tem o exclusivo da transmissão televisiva do documentário. De referir, que o filme foi exibido nesse canal, mas dada a sua duração, dividido em partes e foi exibido com intervalo de um fim de semana, o que retira inequivocamente o impacto e essência de qualquer filme. Isto será reflexo, não só do não ajustamento à grelha televisiva do filme e também de políticas de aproveitamento televisivo, mas sobretudo da grande resistência do canal televisivo em transmitir o filme na íntegra, o que faria pouco mais de 2 horas de um filme documentário em horário nobre. O orçamento total do filme ficou em 300 mil euros.

⁹⁸ In, Entrevista *Jornal i*, disponível em <http://www1.ionline.pt/conteudo/83153-doclisboa-cinco-momentos-uma-grande-historia-amor-on-camera>

⁹⁹ *Idem*



Figura 49: Miguel Gonçalves Mendes e Pilar del Río, Doclisboa 1010

José e Pilar teve honras de abertura do Doclisboa 2010 e em 2011 foi apresentado pelo ICA, como o candidato português aos Óscares. Para entendermos a internacionalização do documentário, o filme estreado em Portugal, Espanha, Brasil, México e na Itália, tem também previsto o seu lançamento na Argentina e nos ecrãs norte-americanos em 2012. Ainda, no âmbito de um evento dedicado ao Nobel português da Literatura, o filme foi exibido no MoMA (Museu de Arte Moderna), em Nova Iorque.

O impacto que o filme teve nas reacções do público, nos festivais, na crítica e nos meios de comunicação social e também pela universalidade da sua história e personagens, foram os motivos apresentados por movimentos sociais ao ICA para que submetesse o filme aos Óscares e em Setembro de 2011 o Instituto apresentou o filme como o título português candidato a uma nomeação para o Oscar de melhor filme estrangeiro, a atribuir no *Kodak Theatre*, em Los Angeles, na 84ª cerimónia dos prémios da Academia de Hollywood em 2012. Curiosamente, também a Alemanha anuncia como candidato um filme do género documentário, *Pina* (2011) de Wim Wenders, uma homenagem à coreógrafa alemã *Pina Bausch* (1940-2009). Estará o documentário a ser reconhecido e a ganhar a visibilidade há tanto desejada?

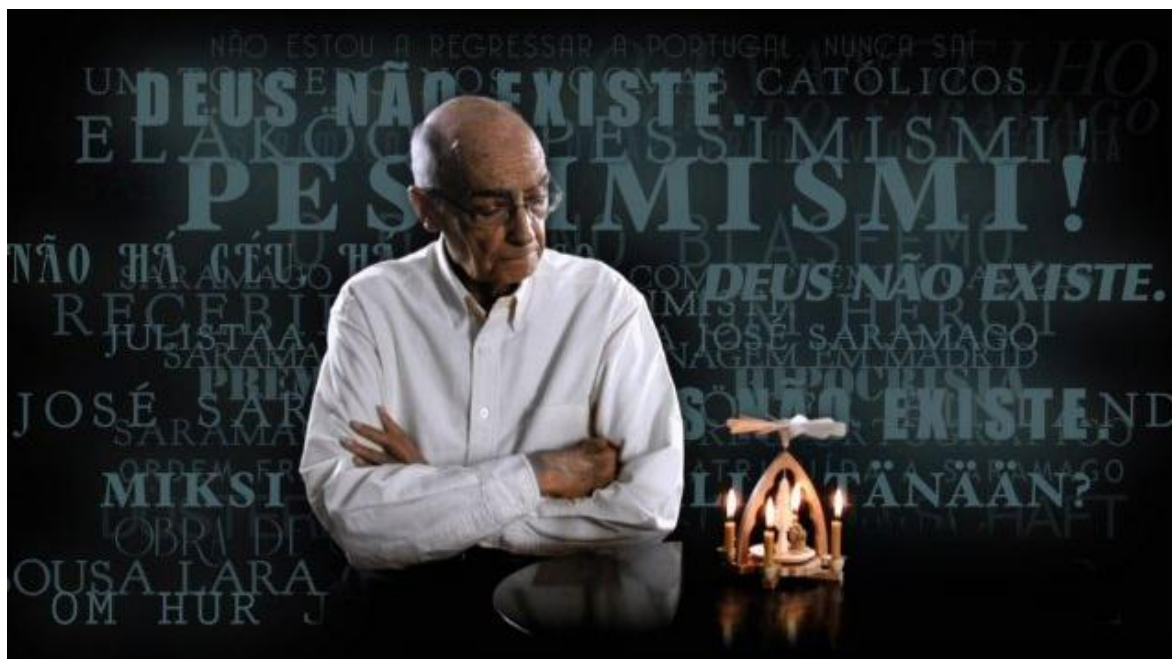


Figura 50: Still do documentário *José e Pilar*

Uma mais-valia de *José e Pilar* serão as coprodutoras (de Fernando Meirelles e Pedro Almodóvar) que estiveram envolvidas na realização do filme, bem como as várias participações e prémios em festivais pelo mundo (abertura do Doclisboa, nomeação para melhor filme pela SPA, melhor documentário pela Academia de Cinema Brasileira, presença no Festival Internacional de Guadalajara - um dos mais importante da América Latina - e o prémio do público no Festival Internacional de Cinema de São Paulo e no Festival Visões do Sul em Portimão). Contudo, isto poderá não ser suficiente, visto os meandros da academia americana serem ambíguos e muitas vezes sujeitos a lobbys da indústria cinematográfica. Sobre uma eventual nomeação, Pilar del Río critica a falta de apoio de instituições e a falta de investimento: "*Não temos indústria em Portugal que ampare este filme e também não temos nenhuma grande empresa que se empenhe. E para que um filme ganhe o Oscar tem de ser conhecido e para isso tem de ter investimento económico*"¹⁰⁰. Faltando este investimento na divulgação e internacionalização do filme, alcançar um Oscar ou mesmo uma nomeação, talvez seja difícil, mas não impossível.

¹⁰⁰ Pilar del Río *Jornal i*, disponível em <http://www.ionline.pt/boa-vida/pilar-del-rio-oscar-jose-pilar-seria-triunfo-da-beleza-sobre-estrategia-industrial>



Figura 51: Filmagens de *José e Pilar*, Saramago e Realizador

"Se este filme ganhar o Óscar, será o triunfo da qualidade e da beleza sobre a estratégia industrial"
Pilar del Río¹⁰¹

Ainda que Portugal não tenha uma tradição e um forte envolvimento político de investimento na promoção dos filmes enviados à academia, *José e Pilar*, terá sido até hoje, o filme português que reúne mais condições para ser considerado pela academia americana. O filme português terá um caminho muito difícil para chegar aos Oscars de 2012, uma vez que segundo a mesma *"Estamos a competir para o Óscar com uma indústria muito séria, muito rigorosa, multimilionária. E este é um filme feito por uns miúdos, sem mais apoio, sem indústria, sem ninguém por detrás"*¹⁰² Para além da nomeação ao Oscar para melhor filme estrangeiro, o documentário foi também apresentado como candidato aos Globos de Ouro.

¹⁰¹ Pilar del Río *Jornal i*, disponível em <http://www.ionline.pt/boa-vida/pilar-del-rio-oscar-jose-pilar-seria-triunfo-da-beleza-sobre-estrategia-industrial>

¹⁰² *Idem*



Figura 52: *Still* do documentário *José e Pilar*



Figura 53: *Still* do documentário *José e Pilar*, *de espanha nem bons ventos nem bons casamentos*



Figura 54: *Still* do documentário *José e Pilar*



Figura 55: *Still* do documentário *José e Pilar*, Pilar del Río



Figura 56: *Still* do documentário *José e Pilar*



Figura 57: Casal e realizador, Ilha de Lanzarote



Figura 58: *Still*, José Saramago despede-se I



Figura 59: *Still*, José Saramago despede-se II



Figura 60: *Still*, José Saramago despede-se III



Figura 61: *Still*, José Saramago despede-se IV



Figura 62: *Still*, José Saramago despede-se V

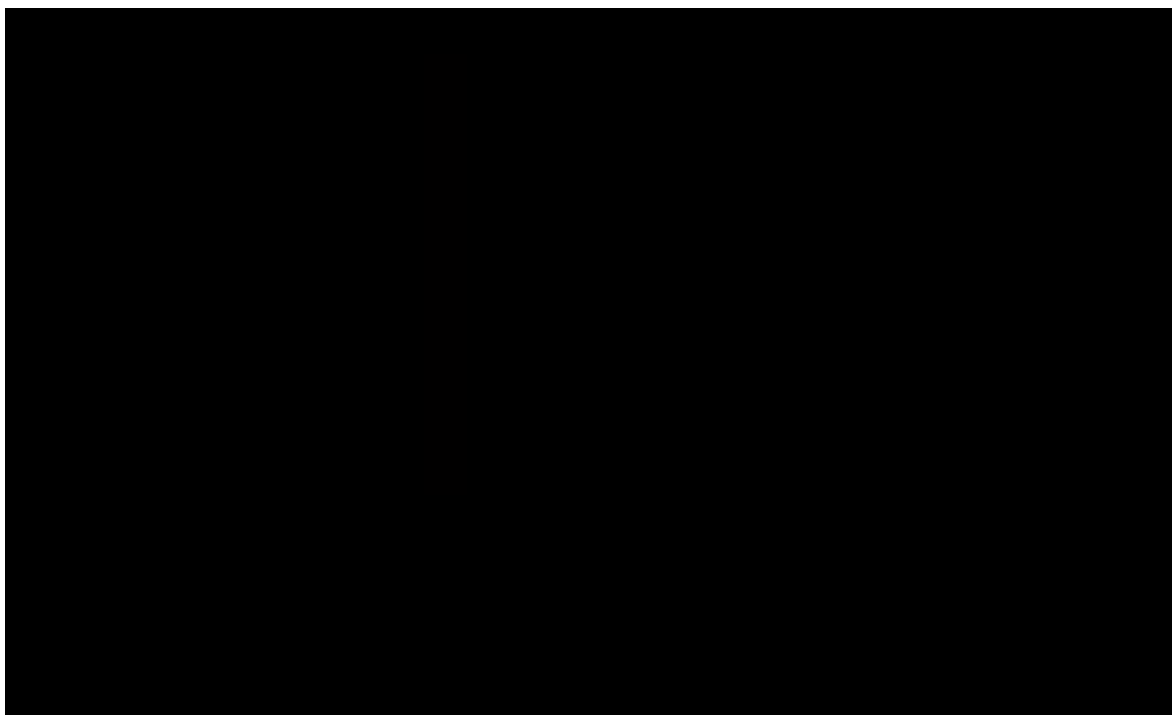


Figura 63: *Still*, José Saramago despede-se VI

CONCLUSÃO

A produção do documentário em Portugal terá vivido no início deste século, um período tão fértil, só idêntico àquele ocorrido nos anos que se seguiram à revolução de Abril de 1974. Porém, importa distingui-los. Passados quase 40 anos, será agora possível distinguir os documentários produzidos no pós-25 de Abril e a maioria das obras documentais dos nossos dias. Na primeira década do século XXI, uma nova geração de cineastas trouxe um incremento notável à produção documental portuguesa. Os filmes de hoje, são feitos, sobretudo, por realizadores ainda jovens ou que não eram nascidos na revolução e talvez por isso os temas políticos, não estando postos de parte, são agora vistos por olhares mais desprendidos do passado do país. Mais do que comentários políticos, observam-se “paisagens”. Porém, importa referir, que esta observação, não deve ser entendida no sentido de uma observação passiva, mas antes de uma representação participada. Dadas as conjunturas económico-sociais, que o país, a Europa e o mundo atravessam, podemos também estar no eclodir de olhares mais críticos e a um documentarismo de carácter mais ativista política e socialmente.

As potencialidades das novas tecnologias são agora ainda mais notórias. O digital, veio impor-se definitivamente, salvo exceções e quase sempre devido a limitações financeiras, à película. Usam-se efeitos especiais ao nível de grafismos e a edição é feita sobre o formato digital.

No que diz respeito à divulgação e difusão do género documental em Portugal pode-se concluir, que os festivais de cinema incorporam inequivocamente um papel primordial na divulgação e interesse de públicos por este género. Face ao substancial crescimento na produção do documentário, surgem também mais festivais de cinema que incorporam o documentário na sua programação e onde se discutem em debates e seminários, os caminhos do documentário português. O interesse pela produção é cada vez mais evidente, assim como a necessidade de debater o estado do documentarismo português atual. Nesta perspectiva, são vários os festivais e encontros realizados, locais de excelência onde se promovem ciclos e debates, que permitem, desta forma uma maior expansão da prática documentarista a diversos níveis. As mostras e concursos de documentários nos vários festivais foram e são ainda hoje acompanhados por seminários,

oficinas e debates dedicados ao género. Porém, não podemos afirmar a existência de métodos de divulgação de cinema documental português totalmente eficazes.

Relativamente à produção de conteúdos interactivos para a internet, talvez ainda não tenha convencido grande parte dos cineastas portugueses, talvez pelo seu ainda carácter carregado de experiência, um mundo e possibilidades a conhecer e talvez por isso, ainda complexo para muitos. No entanto, poderá ser revelada em breve uma nova geração, mais habituada às novas tecnologias e à multimédia, mais familiarizada com as narrativas interativas, fruto também, de cursos e escolas, que oferecem cada vez mais cursos na área do cinema e multimédia.

Apesar dos confrangimentos financeiros, em Portugal existem espaços de divulgação de documentário e pode-se dizer que nestes últimos anos têm surgido uma série de cineastas com valor e qualidade e que começam a dar destaque a Portugal e a ver os seus trabalhos premiados no estrangeiro. Os três filmes analisados nesta dissertação estiveram presentes em várias mostras e concursos, tendo cada um deles, ganho diversos prémios em Portugal e no estrangeiro. Sinal indiscutível de qualidade e reconhecimento do documentarismo português. Sendo que *A Morte do Cinema*, de Pedro Sena Nunes, pode também ser visionado, numa plataforma da internet, de que é exemplo O Lugar do Real. Existe a preocupação de alargar os meios de divulgação e difusão das obras documentais. Já *Fora da Lei*, a par da sua exibição em salas, das mais variadas formas, sejam elas festivais, ou sessões organizadas por cineclubes e associações, e talvez pelo seu tema (para alguns fracturante) poder suscitar interesse por parte de um público mais alargado, tem também editado a sua versão em formato DVD, e desta forma está ao alcance de um público mais vasto. Podemos dizer que destes três filmes, o mais mediático será sem dúvida *José e Pilar* de Miguel Gonçalves Mendes. Dos três filmes, *José e Pilar* teve estreia comercial, tanto em Portugal, como no estrangeiro. Muitos foram os prémios e visibilidade obtidos, graças não só ao seu valor material, mas também a uma década e geração, mais próxima do documentário, enquanto género de excelência de representação do real, das nossas preocupações anseios, da sociedade à política, a representação da realidade de um país.

Três filmes, três olhares, três retratos feitos da soma das interpretações individuais de cada realizador sobre o mundo. Os três filmes aqui explorados são distintos nas suas temáticas e abordagens, e também na sua espacialidade, universo, isto é, cada um deles,

incorpora e materializa-se numa ou várias dimensões, mas em comum, um mesmo país, Portugal. *A Morte do Cinema* de Pedro Sena Nunes representa uma província portuguesa, a história de um homem, no universo da cidade de Aveiro. Um filme que fala do cinema, um universo tão vasto e diverso retido numa pequena garagem. A realizadora Leonor Areal, com *Fora da Lei*, alarga o seu espaço para uma outra dimensão: um país, com um tema, que acabou por envolver a sociedade civil e política portuguesa. Já o documentário de Miguel Mendes, *José e Pilar* fala-nos de um homem que foi Nobel da Literatura, e por isso uma dimensão mais alargada; um mundo - um homem, que viajou tanto nas suas obras como pelo mundo. São viagens, tanto físicas, como emocionais. De referir, que apesar de José Saramago ser um homem livre e da sua universalidade, a portugalidade, esteve sempre presente. Será portanto um filme aberto ao mundo, um filme que revela um homem, a sua vivência, uma língua, e um país também.

Do ponto de vista formal, nos documentários analisados, constata-se, uma tendência para o particular, no que diz respeito à articulação da informação. A maior parte das vezes, os documentários centram a sua atenção numa pessoa. Isso acontece em *A Morte do Cinema*, sendo em *Fora da Lei* e *José e Pilar*, o casal, um só. Um só alvo do olhar por parte do realizador. O único interesse nos três filmes são os protagonistas e as suas histórias. Os documentários analisados praticamente não recorrem a imagens de arquivo e as imagens são muitas vezes acompanhadas com som ou música ambiente. Ao contrário da reportagem, onde a música é excluída, por evocar emoções e oferecer um carácter experiencial, a música é usada nos documentários.

Nas três obras analisadas, é também o documentarista que fornece, na maioria das vezes, a temática, a contextualização e as causas em questão. Quando isso não se verifica os actores naturais fornecem a informação, algo que acontece nos documentários que não possuem *voz off*, como é o caso de *A Morte do Cinema* e *Fora da Lei*. Foi possível verificar que o recurso à *voz off*, apenas foi utilizado em *José e Pilar*, tendo a particularidade, de ser maioritariamente narrado pelo próprio protagonista em jeito de diário. Em *José e Pilar*, a *voz off*, acrescenta valor, num estilo relaxado e de quotidiano, que gera um tom mais intimista e pessoal. A *voz off* aparece aqui, não como um recurso com a mera função de complemento e de explicação, mas de forma central no filme. O som, aliado à imagem e o cruzamento de discursos e técnicas enriquece, segundo Manuela Penafria, o trabalho documental que tem que ser visto como um conjunto de elementos

dispersos, resultante do encontro entre o documentarista e os actores naturais. Por último, convém, ainda realçar, que rara a excepção constatou-se a não presença nos três filmes dos documentaristas, isto é, na maioria das vezes, o documentarista foi invisível. Mas tal não implica ausência de participação e nos filmes analisados, dá-se sem qualquer dúvida, primazia a um modo participativo, e não a um modo de exposição. Percebe-se pois, que o documentarista propõe-se “*não a impor significados mas a mostrar que o mundo é feito de muitos significados. Isto conduz-nos àquilo que se pretende que um documentário seja, que se exclua o voyeurismo ou mero sensacionalismo a favor do questionamento e da discussão através da construção de argumentos*”. (PENAFRIA M.)

A chamada para a televisão é criticada pela maioria dos cineastas. Importante referir, que as três obras aqui analisadas, todas elas apontam para um olhar subjetivo do cineasta e de características próprias do documentário, contrapondo-se ao da reportagem ou mesmo produtos mais formatados para televisão. Percebemos pelos testemunhos dos três realizadores o seu interesse em representar a realidade, não tal qual ela é, mas antes representar a sua interpretação sobre ela. Uma representação, que quase sempre deixa uma janela aberta à nossa própria interpretação.

O que podemos concluir, então, é que, no que diz respeito à produção cinematográfica, o cinema português de uma forma geral não faz cedências e será feito sobretudo por vontade artística, sem se virar para agradar ou apelar a um público mais generalista. No cinema documental o apelo por exemplo à produção de produtos mais formatados para televisão e tudo aquilo, que o formato representa, desde a duração, à forma como o filme é apresentado e a sua narrativa é feita, é rejeitado, pela maioria dos realizadores. Os três filmes analisados nesta dissertação fogem dessa premissa, quer em termos formais, quer em termos de narrativa e estética. *José e Pilar*, apesar de ter tido transmissão televisiva foi exibido (dada a sua duração), em duas partes, tendo sido transmitido com um intervalo de um fim-de-semana. Dramático para qualquer filme, diria.

Filmes de uma geração de cineastas muito mais abertos e atentos ao mundo para além das fronteiras do país, mas paradoxalmente os três filmes analisados parecem ter como tema base o próprio país. Talvez isso se deva à proximidade dos realizadores aos objetos e temas explorados nos filmes. Talvez possamos afirmar com alguma clareza e a devida distância, que apesar da ausência de uma indústria ou actividade comercial, o que destiguirá o documentarismo português neste período, será sobretudo a sua audácia em

assumir riscos, pois a maioria dos filmes são ainda produzidos com escassos recursos sobretudo financeiros. Distinguir-se-ão, por isso, por aquilo que oferecem, o que têm de ousado, de inovador ou revelador, aquilo que mostram da vida ou da condição humana.

Concluindo, compreendemos, que de uma forma geral, o final da primeira década do século XXI foi notável, no que diz respeito às obras produzidas e à visibilidade do documentário português no país e no estrangeiro. Que apesar dos contrangimentos, o cinema português começa a despertar atenções, quer em meios mais cultos e intelectuais, aqui e lá fora, quer em salas comerciais e a um público mais generalista.

Nota-se indiscutivelmente uma vontade de inventar uma imagem, um retrato de um país. E como diz o realizador chileno Patricio Gúzman, “*Um país sem fotografias é como uma família sem fotografias*”.

[Esta página foi intencionalmente deixada em branco]

BIBLIOGRAFIA

AREAL, Leonor, 2005, *O Novo Surto do Documentário*, blogue Doc-Log. Disponível em <http://doc-log.blogspot.com> (Acesso em 20.08.2011)

AREAL, Leonor, 2011, *Estética da escola portuguesa de cinema: Contributos para uma definição* - IV Jornadas Cinema em Português UBI 2011

AUMONT, Jacques, (2004) *A Teoria dos Cineastas*. Campinas, SP: Papirus. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/36110514/L-Aumont-As-Teorias-Do-Cinema>, (Acesso em 20.11.2010)

AQUINO, Maria Clara - *Um resgate histórico do hipertexto: o desvio da escrita hipertextual provocado pelo advento da Web e o retorno aos preceitos iniciais através de novos suportes*. Disponível em http://www.unirevista.unisinis.br/pdf/UNIrev_Aquino.PDF (Acesso em 01.09.2011)

BRESSON, Robert (2000) - *Notas sobre o cinematógrafo*, Porto, Porto Editora.

COSTA, José Filipe, (2001) - *A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão – Princípios para a compreensão do cruzamento dos dispositivos televisivo e cinematográfico entre 1974 e 1976*. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf> (Acesso em 15.09. 2011)

COSTA, José Manuel, (2005) - *Questões do documentário em Portugal*, in FIGUEIREDO, Nuno; GUARDA, Dinis, (eds), *Portugal: Um retrato Cinematográfico*, Lisboa, Número – Arte e Cultura / Associação e Editora.

COSTA, José Manuel, (2005) - *A propósito do Panorama – três interrogações sobre o momento do documentário em Portugal*, in Catálogo do Panorama – Mostra do Documentário Português, Lisboa, Apordoc e Videoteca Municipal de Lisboa.

COSTA, José Manuel, (1999), *Novo Documentário em Portugal*, Documentário em Portugal, dossiê de folhas não numeradas, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Março de 1999 (ISBN: 972-619-131-9).

GAUDENZI, S. (2009), *Digital interactive documentary: from representing reality to co-creating reality* [draft PhD] London, University of London. Centre for Cultural Studies (CCS) of Goldsmiths.

MANOVICH, Lev, (2001) - *The Language of New Media*, The MIT Press.

MANOVICH, Lev - *Cultural Analytics: Visualizing Cultural Patterns in the Era of “More Media”*, 2009. Disponível em <http://manovich.net/> (Acesso em 15.12.2010)

NICHOLS, Bill, (2001) - *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.

PENAFRIA, Manuela, (1999) - *O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia*, Lisboa, Edições Cosmos.

PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara, (2007) – *Estéticas do Digital: Cinema e Tecnologia*, Livros LABCOM.

PENAFRIA, Manuela, (2009), *O Paradigma do Documentário: António Campos, Cineasta*, Livros LabCom, Covilhã.

PENAFRIA, Manuela, 2006, “*O Documentarismo do Cinema: Uma reflexão sobre o filme Documentário*” (resumo da dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade da Beira Interior em 2006). Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf> (Acesso em 01.01.2011)

PINA, Luis de, (1977), *Documentarismo Português*, Instituto Português do Cinema, Lisboa.

QUIVY, Raymond (2003). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. 3ª Ed. Trad. Lisboa: Gradiva, 1ª ed. portuguesa 1992.

RAMOS, Jorge Leitão (1989), *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa, Caminho.

VARDA, Agnès (1993) - *Os filmes e as fotografias*, Cinemateca Portuguesa.

VEIGA, Francisco Motta, (2002) - *Um país sem documentários é como uma família sem álbum de fotografias*, in Catálogo do Doclisboa 2002 – I Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa, Lisboa, Apordoc – Associação pelo Documentário.

Sites na internet:

<http://lugardoreal.com/>

<http://www.ica-ip.pt/>

www.bocc.ubi.pt

<http://i-docs.org/>

<http://www.interactivedocumentary.net/>

[Esta página foi intencionalmente deixada em branco]

FILMOGRAFIA

&Etc (2007), de Cláudia Clemente
48 (2009), de Susana de Sousa Dias
A Almadraba Atuneira (1961) de António Campos
A Dama de Chandor (1998), de Catarina Mourão
À Flor da Pele (2006) de Catarina Mourão
A Grande Roda (1969) de Manuel Costa e Silva
A Guerra no Iraque (2004), de Leonor Areal
A Marcha dos Pinguins (2005), de Luc Jacquet
A Morte do Cinema (2002), de Pedro Sena Nunes
A Pousada das Chaga (1972), de Paulo Rocha
Açores e a Alma do Seu Povo (1957) de João Mendes
Adeus Até ao Meu Regresso (1974) de António Pedro Vasconcelos
Agnès de Ci de Là Varda (2011), de Agnès Varda
Ala-Arriba! (1942), de José Leitão de Barros
Alfama, Gente do Mar (1931), de João de Almeida e Sá
Algarve de Além-Mar (1950) de António Lopes Ribeiro
Almada Negreiros Vivo, Hoje (1969), de António de Macedo
Amadeo de Souza Cardoso (1959), de Armando da Silva Brandão
As Palavras e os Fios (1962), de Fernando Lopes
Autografia (2004), de Miguel Gonçalves Mendes
Balaou (2007), de Gonçalo Costa
Belarmino (1964), de Fernando Lopes
Bowling for Columbine (2002), de Michael Moore
Brumas (2003), de Ricardo Costa
Capitalismo: Uma História de Amor (2009), de Michael Moore
Céu Aberto (1997), de Graça Castanheira
Cinema Paradiso (1988), de Giuseppe Tornatore
Complexo - Universo Paralelo (2011), de Mário Patrício
D. Nieves (2001), de Miguel Gonçalves Mendes

Da Pele à Pedra (2005), de Pedro Sena Nunes
Da Terra à Pedra (1991), de Leonor Areal
Deus, Pátria e Autoridade (1975/76), de Rui Simões.
Documento Boxe (2005), de Miguel Clara Vasconcelos
Dom Roberto (1962), de José Ernesto de Sousa
Douro, Faina Fluvial (1931), de Manoel de Oliveira.
Doutor Estranho Amor (2005/06), de Leonor Areal
É na Terra, Não é Na Lua (2011), de Gonçalo Tocha
Elogio ao 1/2 (2005), de Pedro Sena Nunes
Entraste no Jogo Tens de Jogar, Assim na Terra como no Céu (1999), de Pedro Sena Nunes
Estranho Mundo de Angélica (2010), de Manoel de Oliveira
Fahrenheit 9/11 (2004), de Michael Moore
Falta-me (2004), de Cláudia Varejão
Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada (1973), de Manuel Costa e Silva
Floripes (2005), de Miguel Gonçalves Mendes
Fora da Lei (2006), de Leonor Areal
Gameboy (1995), de Leonor Areal
Geração Feliz (1999), de Leonor Areal
Há Drama na Escola (1993) de Leonor Areal
Há Tourada na Aldeia (2010), de Pedro Sena Nunes
Ilusíada - A Minha Vida Dava Um Filme (2002), de Leonor Areal
Jaime (1974), de António Reis
José e Pilar (2010), de Miguel Gonçalves Mendes
Lisboa, Crónica Anedótica (1930), de Leitão de Barros
Margens (1995), de Pedro Sena Nunes
Meu Querido Mês de Agosto (2008), de Pedro Gomes
Música no Coração (1965) de Robert Wise
Nanook, o Esquimó (1922), de Robert J. Flaherty
Nazaré, Praia de Pescadores (1929) de José Leitão de Barros
Ne Change Rien (2009), de Pedro Costa

O Coro (2003), de Leonor Areal
O Desterrado (1949), de Manuel Guimarães,
O Homem da Câmara de Filmar (1929), de Dziga Vertov
O Pintor e a Cidade (1956), de Manoel de Oliveira
Ô Saisons, Ô Chateaux (1957), de Agnès Varda
Ópera Aberta (2005), de Leonor Areal
Os Lisboetas (2004), de Sérgio Tréffaut,
Os Verdes Anos (1963), de Paulo Rocha
Pina (2011) de Wim Wenders
Prison Valley (2010) de David Dufresne e Phillipe Brault
Que Farei eu Com Esta Espada? (1975), de João César Monteiro
Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança (1896), de Aurélio da Paz dos reis
Senhora Aparecida (1994), de Catarina Alves Costa
Sicko (2007), de Michael Moore
Talvez Amanhã (1969), de António Damião
The End (1999), de Leonor Areal
Trás-os-Montes (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro
Triunfo da Vontade (1935), de Leni Riefenstahl
Um Filme Português (2011), de Levi Martins, Vitor Alvez, Miguel Cipriano, Jorge Jácome, Vanessa Sousa Dias e Carlos Pereira